DAS
RELIGIONSPROBLEM
IM NEUEREN DRAMA
VON LESSING BIS ZUR ROMANTIK

(TEILDRUCK)

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT
HALLE-WITTENBERG

ACAD.
LUGD. BAT.
BIBL.

VORGELEGT

VON

WOLFGANG LIEPE

AUS SCHULZENDORF (BRANDENBURG)

HALLE A. D. S.

DRUCK VON EHRHARDT KARRAS

1913

Mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät wird nur ein Teil der Arbeit als Dissertation gedruckt. Vollständig wird sie als Heft XII der Hermaea, Ausgewählte Arbeiten aus dem germanischen Seminar zu Halle, herausgegeben von Philipp Strauch (Verlag von Max Niemeyer, Halle a. S.), erscheinen.

Referent: Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Strauch.

Tag der mündlichen Prüfung: 5. Mai 1913.

Meiner Mutter

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit stellt sich die Aufgabe zu untersuchen, in welcher Weise sich die Entwicklung des religiösen Bewufstseins in dem Zeitraum vom Rationalismus bis zur Romantik im deutschen Drama widerspiegelt. Ich habe versucht, einen kontinuierlichen Zusammenhang zwischen den geistigen Strömungen der Zeit, dem Dichter und dem einzelnen Werk aufzuzeigen. Es soll im einzelnen festgestellt werden, wie die leitenden religiösen Ideen in der inneren Technik des Dramas (in Motiven, Problemen, Konflikten) wirksam werden. Die religionspsychologische Betrachtung des hier überblickten Zeitraums bot mir als leitenden Gesichtspunkt meiner Darstellung von selbst die Entwicklung des religiösen Bewufstseins in seiner Stellungnahme zur positiven Religion dar. Ich habe daher nur solche Dramen in den Kreis der Betrachtung gezogen, in denen der Dichter eine bewufste Stellung zur positiven Religion eingenommen hat. In ihnen schien sich mir die Gesamtentwicklung am klarsten darzustellen. Auch hier kam es mir nicht auf Vollständigkeit an. Einzelne literatur- und geistesgeschichtlich bedeutsame Dramen wurden als Marksteine des gesamten Entwicklungsganges betrachtet. Von der religiösen Indifferenz der moralgläubigen Aufklärung schreitet der Individualismus fort zum Subjektivismus der Romantik, in der die Tiefe des religiösen Gefühls zurückerobert wird, allerdings nicht ohne schliefslich seine positiven Ausdrucksformen wieder zu übernehmen. Der gröfste Teil meiner Darstellung ist daher dem religiösen Wesen und Werden der Romantik gewidmet, während ich mich für die Aufklärung mit einer knapperen, nur als Grundlage für die spätere Entwicklung gedachten Charakteristik begnügen konnte.

Dafs auf Goethes „Faust“ und seine Stellung zur positiven Religion nur einige höchst unzureichende Streiflichter geworfen wurden (nur um die Lücke zu füllen), geschah in dem Bewufstsein, dem Problem in dem beschränkten Rahmen dieser Untersuchung auch nicht annähernd gerecht werden zu können.

Die erste Anregung zu dieser Arbeit verdanke ich Herrn Privatdozenten Dr. Kurt Jahn in Halle. Er hat auch ihren weiteren Fortgang mit Rat und Tat unterstützt. Es drängt mich, ihm an dieser Stelle meinen ergebenen und herzlichen Dank abzustatten. Auch Herrn Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Strauch bin ich für sein teilnehmendes Interesse bis zur Drucklegung hin zu grofsem Danke verpflichtet.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Erstes Kapitel: Das 18. Jahrhundert 1
Pietismus und Rationalismus 1
Lessings „Nathan“ 8
Sturm und Drang 12

Zweites Kapitel: Der Klassizismus 18
I. Goethes und Schillers Stellung zur positiven Religion 18
II. Schillers „Jungfrau von Orleans“ 28

Drittes Kapitel: Die Romantik 46
I. Die Weltanschauung der Romantik
Ästhetik und Philosophie 46
Religion 50
Religion und Kunst 55
Religion und Liebe 59
Die Bedeutung der Mythologie für die romantische Religion . 61

Die Fortsetzung der Arbeit wird Folgendes enthalten:

II. Hölderlins „Empedokles“.

III. Ludwig Tieck.
1. Charakteristik und religiöse Entwicklung Tiecks bis zur Abfassung der „Genoveva“.
2. Tiecks „Genoveva“.
3. Tiecks „Oktavian“.

IV. Zacharias Werner.
1. Charakteristik seiner Persönlichkeit und Weltanschauung.
2. Werners „Söhne des Thals“.

3. Werners „Kreuz an der Ostsee“.
4. Werners „Martin Luther oder die Weihe der Kraft“.
5. Werners „Attila“.
6. Werners „Wanda“.
7. Werners „Cunegunde die Heilige“.
8. Werners „Die Mutter der Maccabäer“.

V. Arnims „Halle und Jerusalem“.

VI. Brentanos „Die Gründung Prags.

VII. Eichendorfs „Ezzelin von Romano“ und „Der letzte Held von Marienburg“.

Rückblick.

Erstes Kapitel.

Das 18. Jahrhundert.

Pietismus und Rationalismus, Lessings Nathan, Sturm und Drang.

Pietismus und Rationalismus.

Der religiöse Individualismus, das Erbe Luthers, drohte nach dem grofsen Kriege in zänkisch trocknem Dogmenstreit zu erstarren. Der Altprotestantismus stand im Begriff, die schon zur Freiheit erwachten Geister in die Starrheit seiner theologischen Lehrbegriffe einzuzwängen. Aber der Strom deutschen Individualismus war seit der Reformation zu sehr gewachsen, als dafs er noch willkürlich in kirchlich-dogmatische Grenzen hätte eingedämmt werden können. In zwei kräftigen Bewegungen reagierte der Individualismus gegen diesen Versuch: im Pietismus und im Rationalismus. Beide entsprangen dem Bestreben, die Selbständigkeit des Individuums kirchlichem Zwange gegenüber zu wahren. Beide griffen so auf den Grundgedanken der Reformation zurück und gingen daher auch anfangs in unbekümmerter Friedlichkeit nebeneinander her. Traten doch beide den fruchtlosen dogmatischen Spekulationen einer neuen protestantischen Scholastik entgegen, um eine erfolgreiche praktische Betätigung christlicher Gesinnung zu fordern, nur dafs sie dabei von verschiedenen Gesichtspunkten ausgingen: der Rationalismus von dem protestantischen Prinzip freier Forschung, die die Vergewaltigung der Vernunft durch die Kirche nicht dulden durfte, der Pietismus von dem echt religiösen Standpunkt, dafs Theologie nicht Religion, dafs vielmehr das innere religiöse Erleben Gottes die Grundbedingung aller Religion, allen lebendigen Christentums und so das gerade Gegenteil verknöcherten Dogmenglaubens sei. Für diesen war die praktische moralische Betätigung eine natürliche Folge wahrer Religiosität, die Betätigung in der Welt

überhaupt war ihm religiöse Pflicht. Auch jenem folgte die moralische Praxis aus seiner Religionsauffassung; die aber war geradezu wesensverschieden von der des Pietismus: für den Rationalismus war Religion im Grunde identisch mit moralischem Bewufstsein. Und hier liegt das Moment, das beide bald zu unversöhnlichen Feinden machen mufste: Der Schwerpunkt der pietistischen Religion ruht im aufsermenschlichen Gott, der der rationalistischen Moralreligion im Menschen selbst, in seinem sittlichen Bewufstsein. Während dem Pietismus eine brünstige Sehnsucht über sich selbst hinaus innewohnt, kennzeichnet den Rationalismus das stolze Bewufstsein von der moralischen Erhabenheit des Menschen, die sich selbst alle Erfüllung ist. Hierin finden auch die später zu beleuchtenden engen Beziehungen der Romantik zum Pietismus und des Klassizismus zur Aufklärung ihre Begründung.

Die rationalistische Wissenschaft klärte das Volk über die Vernunftwidrigkeit der orthodoxen Formeln auf und ging bald über zum Kampfe gegen jede in sich selbst ruhende Offenbarungsreligion, indem sie verlangte, dafs allen geoffenbarten Wahrheiten auch Vernunftwahrheiten entsprechen müfsten, ja, indem sie schliefslich in der göttlichen Offenbarung nur eine Bestätigung von Vernunftwahrheiten erblickte. So hielt Lessing die Ausbildung geoffenbarter Wahrheiten in Vernunftwahrheiten für schlechterdings notwendig.[1]) — War für den Pietismus die Hauptfrage: Wie läfst sich das Verhältnis von Mensch zu Gott mit Hilfe der geoffenbarten Religion am innigsten gestalten?, so lautete die der Aufklärung: Ist die Existenz Gottes überhaupt und ist die geoffenbarte Religion mit den Gesetzen der Vernunft vereinbar? Die Philosophie der Aufklärung, in Deutschland die Leibniz-Wolffsche und die ganze Masse der ebenso eifrigen wie platten Popularphilosophen des 18. Jahrhunderts, bejaht die ganze Frage. Den ersten Teil beantwortete man am liebsten mit dem physiko-theologischen Beweis oder damit, dafs man ein natürliches sittliches Bewufstsein zur Grundlage der Gottesidee machte. Um den zweiten bejahen zu können, konstruierte man die leersten verstandesgemäfsen Umdeutungen der christlichen Dogmen, die bis zu Kant und noch weiter so beliebt blieben. Den abstrakten philosophischen Spekulationen trat — anfänglich nicht minder

[1]) Lessings Schriften 13, 432.

rationalistisch gebunden — eine beginnende vergleichende Religionswissenschaft stützend zur Seite. Sie begann dem gemeinsamen Inhalt aller historischen Religionen nachzuspüren und glaubte, ihn in der Moral erschöpfend bestimmen zu können. Unter dem Einflufs John Lockes und der englischen Deisten erkannte man als Wesen aller Religionen das natürliche Sitten- und Gottesbewufstsein. Die positiven Religionen sanken dadurch zu unwichtigen Umkleidungen des natürlich-moralischen Kernes herab, und so wurde unter dem Schutze Friedrichs des Grofsen Toleranz die schönste Tugend des 18. Jahrhunderts.

Dagegen kannten Altprotestantismus und Pietismus den Allgemeinbegriff der Religion[1]) überhaupt nicht; erst die Aufklärung schuf ihn, verstand ihn aber mit der ihr eigentümlichen Äufserlichkeit. Immerhin bleibt ihr das Verdienst, die intellektuelle Grundlage für die vertiefte Religionsauffassung Schleiermachers und der Romantik geschaffen zu haben. War aber Schleiermacher später der Meinung, dafs jede Philosophie denjenigen, der so weit gehen könne und so weit gehen wolle, auf Mystik hinausführen müsse,[2]) so war der Rationalismus noch stolz überzeugt von der Allmacht des Verstandes, von der Sicherheit und Allgemeingültigkeit seiner Ergebnisse. Und so begegnet sich der rationalistische Dogmatismus wieder mit dem der positiv-religiösen Orthodoxie darin, dafs auch für ihn Religion, d. h. die Ergebnisse seiner religionsphilosophischen Erwägungen, ein Allgemeingültiges, dem sich die Einzelnen zu fügen haben, bedeutete.[3]) Wollte doch selbst der grofse John Locke, einer der ersten Vorkämpfer für religiöse Toleranz, den Atheisten keine Gewissensfreiheit gewähren.

Der Glaube an die zwingende Allgemeingültigkeit natürlicher Religionsprinzipien ist überhaupt charakteristisch für das Wesen des rationalistischen Individualismus im 18. Jahrhundert. Wohl trat er für das Recht freien Denkens ein, aber die Berechtigung persönlichen Denkens verstand er noch nicht. Er kämpfte nicht für subjektive Persönlichkeitsrechte, sondern für allgemeine Menschenrechte. Er ging auf allgemein aufklärende

[1]) E. Tröltsch, Protestantisches Christentum und Kirche in der Neuzeit. Kultur der Gegenwart I, 4, 386.

[2]) Aus Schleiermachers Leben 4, 73.

[3]) W. Herrmann, Christliche protestantische Dogmatik. Kultur der Gegenwart I, 4, 595.

Bildung aus; sein Ziel war die vernunftgemäfse Gestaltung des sozialen Zusammenlebens und sein erstes Moralprinzip: gröfstmöglichste Glückseligkeit des Einzelnen und Aller. „Das 18. Jahrhundert verstand unter Kultur des Geistes eine nüchtern theoretische Erkenntnis und eine nicht minder nüchterne Moral der Gemeinnützigkeit.“ [1]) Die Aufklärung stellte alles Allgemeine über das Besondere: Menschheit ging ihr über Nation, Mensch über Persönlichkeit, Wissen über Bildung.[2]) Wie fahl klingen die Ideale: Gott, Freiheit, Tugend und Unsterblichkeit im Munde des Aufklärers gegen das volltönende, um soviel positivere Kulturideal des subjektiven Individualismus des 19. Jahrhunderts: Kultur —, das hiefs für Goethe und die Romantik: allseitige harmonische Ausgestaltung der Persönlichkeit, Bildung!

Der Rationalismus hatte sich in seinen letzten Konsequenzen gegen jede positive Religion gewendet, und so auch gegen den Pietismus, seinen Bundesgenossen im Kampfe gegen den kirchlichen Dogmenglauben. Der Pietismus seinerseits mufste zurückschrecken vor dem verwässerten Christentum und der flachen Vernunftreligion der Aufklärung. Er hatte ja nicht die unbedingte Wahrheit der christlichen Heilstatsachen, wie sie die Dogmen formulierten, bekämpft, sondern nur den fruchtlosen Glauben an diese; er wollte anstatt über Opfertod und Auferstehung Christi zu spekulieren, die Bluts- und Auferstehungskräfte Jesu wieder als praktisch wirksam erweisen. Je mehr nun aber die Aufklärung die positive Basis des Christentums untergrub, desto mehr wurde der Pietismus gezwungen, zur Verteidigung der Heilstatsachen sich wieder der stützenden Hilfe fester Dogmen zu bedienen. Um aber nicht in die Starrheit des Altprotestantismus zurückzufallen, nahm er manches von dem Ideen- und Gefühlsgehalt der älteren Mystik, die seinem subjektivistischen Charakter wesensähnlich war, in sich auf. Jedoch dadurch, dafs der Pietismus im Kampfe gegen die Aufklärung

[1]) Windelband, Geschichte der neueren Philosophie 2, 267.

[2]) Überaus bezeichnend für die Religionsauffassung der Aufklärung ist die Schilderung, die die Gräfin in Gellerts 1747—48 erschienenem und dann noch viermal aufgelegtem Roman „Leben der schwedischen Gräfin von G . . .“ von ihrem Religionsunterricht gibt: „Er brachte mir die Religion auf eine vernünftige Art bei und überführte mich von den grofsen Vorteilen der Tugend. . . . Ich glaube auch gewifs, dafs die Religion, wenn sie uns vernünftig und gründlich beigebracht wird (!), unseren Verstand ebenso vortrefflich aufklären kann, als sie unser Herz verbessert“. Gellerts Schriften 4, 247.

der orthodoxen Dogmatik eine letzte Zuflucht bot, trennte er sich mehr und mehr von der aufgeklärten Masse der Gebildeten, die ohnehin für seinen Subjektivismus noch nicht reif war, und wurde die Partei der „Stillen im Lande“. Erst der ausgesprochene Subjektivismus und die mystische Phantasie der Romantiker konnte die Brücke zwischen den weiteren Kreisen der Bildung und dem Pietismus, wenn auch nur vorübergehend, wieder schlagen.

In der Literatur des 18. Jahrhunderts spiegeln sich die beiden charakterisierten Bewegungen etwa in den Gegensätzen der Schweizer und Leipziger, Klopstocks und Hagedorns, Lavaters und Lessings wieder — in Lyrik und Epos, im Drama nur unvollkommen. Denn für das religiöse Drama lagen die Bedingungen im 18. Jahrhundert sehr ungünstig. Unser Drama war zunächst noch zu unentwickelt, um das schwierigste, subtilste psychologische Problem, das des Widerstreits zwischen religiösem Bewufstsein und weltlichen Zwecken, zu lösen. Es gab noch kein eigentliches Seelendrama, und nur ein solches konnte sich an diese Aufgabe wagen.

Wie hätte schliefslich bei den herrschenden religiösen Strömungen ein religiöses Drama aussehen können? Der Pietismus war seinem Charakter gemäfs mehr zur Lyrik und zum biblischen Epos geneigt. Er stand dem Treiben der Welt zu fern, als dafs er Grund gefunden hätte, einen religiösen Konflikt mit ihr dramatisch zu gestalten; auch religiöses Zartgefühl mochte ihn von der Darstellung religiöser Seelenkonflikte zurückhalten, — die Abneigung des Pietismus gegen das Theater ist bekannt. Wohl greifen Bodmer, Klopstock, Lavater nach religiösen Dramenstoffen, aber es entstehen nicht eigentlich religiöse Dramen, vielmehr biblische Dramen — oder besser dramatisierte biblische Epen.

Charakteristisch für diese Art religiöser Dramen sind etwa Bodmers „Der erkannte“ und „Der keusche Joseph“ (1754), Dramatisierungen seines Epos „Joseph und Zuleika“ (1753). Bodmers einseitige Auffassung vom Wesen der dramatischen Dichtung, die seiner Meinung nach durch die Vorzüge des Epos aufzubessern war,[1]) hält seinen Dramen von vornherein jegliches

[1]) In seinem „Vorbericht“ zu den oben genannten Dramen bezeichnet er die dramatische Dichtart als eine „Frucht der Epopee“, die aber immer die epische als die würdigere anerkennen solle, denn es sei „ihr nicht gegeben ... eine solche Länge und solche Mannigfaltigkeit in die Fabel hineinzubringen“

dramatische Tempo fern. Die langweilige Tugendhaftigkeit Josephs in dem genannten Drama ertötet alles dramatische Leben; die Möglichkeit eines Konfliktes zwischen Religion und Liebe bleibt gänzlich aufserhalb dieser pietistisch-dramatischen Atmosphäre. Ebensowenig verdient Klopstocks 1757 erschienene Dichtung „Der Tod Adams“ den Namen eines Dramas. Bedeutend stärkerer dramatischer Rhythmus lebt dagegen in seinem „Salomo“ (1764), der merkwürdiger, aber bezeichnender Weise vor dem unbedeutenden „Tod Adams“ in der Schätzung seiner Zeitgenossen zurückstehen mufste. Im „Salomo“ hat Klopstock religiöse Probleme angeschnitten, die — wenn auch in schärferer Formulierung — in vielen späteren religiösen Dramen wiederkehren. Das Problem des Gottsuchers erscheint in pietistisch-moralisierender Beleuchtung. König Salomo, früher der Weise, jetzt der Skeptiker, ist

> satt, mühsam in des Denkens Labyrinth
> Herum zu kriechen, und kein Licht zu finden.

Verbittert ruft er seinen Freunden zu:

> Nichts, das mir Wahrheit sei! Viel ist euch Wahrheit,
> Mir nicht![1])

Der ewige, unnahbar über der Welt schwebende Jehova bleibt ihm unfafsbar; so hat er sich dem „Untergott“ Moloch zugewendet, der — selbst ein Geschöpf — ihm fafsbarer und sinnlich näherstehender ist. Durch seine Freunde und Gottes persönliches Eingreifen wird der königliche Zweifler endlich zum wahren Gott zurückgeführt. — Die Charakterzeichnung und psychologische Motivierung läfst noch viel zu wünschen übrig. In psychologischen Lücken tritt einfach die Autorität der Bibel ein. Auch die Problemstellung ist gedanklich unklar und schwankend. Immerhin bleibt unverkennbar, dafs hier unter dem Einflufs des Pietismus der erste Ansatz zum religiösen Seelendrama gemacht ist.

---

wie jene. „Sie hat keine so tiefe Erkenntnis der menschlichen Natur nötig“; auch bedauert er, dafs das Drama „den Pomp des Ausdrucks beschränke“, und eifert schliefslich gegen die drei aristotelischen Einheiten. Eine gewisse Verwandtschaft mit den dramatischen Theorien der späteren Romantiker ist unverkennbar.

[1]) Klopstocks Werke 9, 33.

Lavaters erst 1776 erschienenes Schauspiel „Abraham und Isaak“ — „ein religiöses Drama“ nennt er es selbst — ist nur eine wortreiche Aufbauschung der biblischen Erzählung. Die Motivierung der Bibel ist ohne Modifikation herübergenommen. Der Verfasser versucht gar nicht, den grausamen Konflikt in Abrahams Seele dem modernen Empfinden irgendwie näherzubringen: Altprotestantismus und Pietismus empfanden ihn nicht, sie waren der modernen Welt zu fremd.

Noch weniger konnte die Aufklärung ein religiöses Drama hervorbringen; denn ihr mangelte jedes Verständnis für positive und persönliche Religiosität. Ein seelischer religiöser Konflikt konnte sich ihr immer nur unter der Form des Widerstreits von moralisch-altruistischem Pflichtbewufstsein und persönlichem Egoismus darstellen. Das war aber schliefslich der fast jedem modernen Drama letzten Endes zugrunde liegende Konflikt. Diesen in seiner religiösen Umhüllung nur aus psychologischem Interesse dramatisch darzustellen, hatte sie weder Fähigkeit noch Neigung. Scheiterte doch selbst Schiller daran, als er in der „Jungfrau von Orleans“ später diesen Versuch machte. Weniger aus religiösen als aus rein ästhetischen Gründen hatte Lessing im ersten und zweiten Stück der Hamburgischen Dramaturgie gelegentlich der Besprechung von Cronegk's „Olint und Sophronia“ schwere Bedenken gegen das christliche Trauerspiel als solches erhoben. Er zog insonderheit in Erwägung, ob der Charakter des wahren Christen nicht etwa ganz untheatralisch sei, ein Einwand, der ihm in Hinblick auf das religiöse Drama der vergangenen Jahrhunderte, auf das Jesuitendrama und das religiöse protestantische Schuldrama doppelt berechtigt scheinen mochte.

Für die Aufklärung blieb nur ein religiöses Problem übrig, — ein negativ religiöses! — und das hatte sie selbst erlebt: das eines allseitigen Gegensatzes zu jeder positiven Religion, das Problem der Toleranz; — das hiefs: darzustellen, wie sich der Mensch aus der Einseitigkeit der positiven Religion zur freien natürlichen Moralreligion der Aufklärung durchringt. Auch hier hätten noch dramatische Motive in Fülle gelegen: der Kampf der jungen mit der alten Generation, das schmerzliche Sichlosringen von dem alten, liebgewordenen, ererbten Glauben, das mutige praktische Eintreten für die neue Überzeugung persönlichen und verwandtschaftlichen Verpflichtungen

zum Trotz. Ein Dramatiker, der das dargestellt hätte, wäre der Ibsen des 18. Jahrhunderts geworden. Aber es gab und konnte keinen solchen Dramatiker im 18. Jahrhundert geben, so sehr jene Zeit auch der unsrigen in manchem äufserlich zu gleichen scheint. Während sich im 19. Jahrhundert zwischen den Idealen der alten und der jungen Generation ein scharfer Gegensatz zeigt, der sich praktisch in offenem Bruch äufsert, schliefst im 18. Jahrhundert das Junge mit dem Alten Kompromisse; dieses erscheint eigentlich nur in neuer Form oder auf seinen vermeintlichen eigentlichen Gehalt reduziert. Für die Menschen des 18. Jahrhunderts gab es daher naturgemäfs keine schweren religiösen Krisen. Nur ein langsames Hinübergleiten, ein allmähliches Sichklären der religiösen Anschauung fand statt — ohne tiefere innere Erschütterung: der Kopf war mehr beteiligt als das Herz; tragische Konflikte erwuchsen in der Atmosphäre der Aufklärung nicht. Allerdings ist dabei zu bedenken, dafs Ibsens Generation mehr aufgab als die Lessings, denn Lessing war es, der der eben charakterisierten Stimmung seiner Zeit in seinem „Nathan den Weisen" den klarsten Ausdruck verliehen hat.

Lessings Nathan.

Mag man geneigt sein, den „Nathan" der Form nach als Vorläufer des Klassizismus anzusehen, dem Gehalte nach gehört er fast gänzlich der Aufklärung an. Treitschke nennt ihn das „Glaubensbekenntnis deutscher Aufklärung".[1]) Ein Glaubensbekenntnis mit propagandistischer Tendenz war der Nathan, er war, wie Lessing selbst an Jacobi schreibt, „ein Sohn seines eintretenden Alters, den die Polemik entbinden helfen".[2]) Friedrich Schlegel nennt ihn treffend „die Fortsetzung vom Anti-Goetze, Nummero zwölf".[3]) Deutlich erkennt man überall die näheren Beziehungen zu Lessings vorausgegangenen theologischen Kämpfen.[4])

---

[1]) H. v. Treitschke, Deutsche Geschichte 1, 97.

[2]) Lessings Schriften 18, 319.

[3]) Fr. Schlegels Jugendschriften 2, 158.

[4]) Näheres bei G. Kettner, Lessings Dramen im Lichte ihrer und unsrer Zeit. Berlin 1904. S. 305 ff.

Das Humanitätsideal, das der „Nathan“ predigt, ist eben jenes, das wir als das der Aufklärung kennen gelernt haben: Mifsachtung der positiven Religion als solcher, Toleranz, Vernunftreligion und Betonung des gemeinsamen moralischen Gehaltes aller Religionen. Nathan kämpft gegen den kirchlichen Wunderglauben mit den Argumenten des Deismus und des Reimarus. Die Naturgesetzlichkeit selbst gilt ihm als gröfstes Wunder, und „der Wunder höchstes ist es, dafs uns die wahren echten Wunder so alltäglich werden können“ (Akt 1, V. 217 ff.). Und wenn Sittah sagt „Du kennst die Christen nicht, ihr Stolz ist: Christen sein; nicht Menschen“ (2, 80), dann werden wir an Rousseau erinnert, der auch aus Christen Menschen bilden wollte. Auch das „andächtige Schwärmen“ der Pietisten erhält seinen Seitenhieb. Engherzige Standesvorurteile überwindet der Tempelherr, und Nathan verkündet das kosmopolitische Ideal der Aufklärung:

> Wir haben beide
> uns unser Volk nicht auserlesen. Sind
> wir unser Volk? Was heifst denn Volk?
> . . . . . .
> Ah! wenn ich einen mehr in euch
> gefunden hätte, dem es g'nügt, ein Mensch
> zu heifsen! (2, 520 ff.)

So sehr Lessing im Nathan auch für die Undurchbrechbarkeit der Naturgesetze eintritt, so empfand er es doch nicht als Widerspruch, wenn er jedes einzelne Individuum unter die Leitung einer göttlichen Vorsicht stellte. Man ist leicht versucht, dem Nathan die paradoxe Bezeichnung eines Schicksalsdramas der Vernunftreligion beizulegen, um so mehr, da er auch eine ganz ähnliche analytische Komposition, wie sie die späteren Schicksalsdramen zeigen, aufweist. In dieser Technik ist Lessing von der Comédie larmoyante beeinflufst.[1])

Es sind die üblichen Verwicklungen der Rührkomödie, die im Laufe der fünf Akte ihrer Lösung zugeführt werden. Der Bruder Saladins hat einst die Heimat verlassen. Seine beiden Kinder — Sohn und Tochter — sind in der Fremde in verschiedenen Erdteilen aufgewachsen. Weder sie noch ihr Onkel kennen sich gegenseitig. Durch eigentümliche, zufällige Verwicklungen — durch göttliche Fügung würde Lessing sagen —

[1]) Kettner a. a. O. S. 336 ff.

werden Bruder und Schwester in der Residenz des Onkels zusammengeführt. Der Bruder verliebt sich nichtsahnend in die Schwester. Onkel, Tante und Pflegevater werden in die Verwirrung mit hineingezogen, und schliefslich löst sich alles glücklich in Erkennen und Umarmen auf.

Das ist die Grundlage der Handlung. Wieweit sind religiöse Motive auf ihren Gang von Einfluſs? Ein seelischer Konflikt, dessen Zuspitzung und Auflösung im Mittelpunkt des Ganzen stände, existiert nicht; das Ziel ist lediglich die Lösung einer äufseren Verwicklung. Dieser Mangel eines eigentlichen Zentralkonfliktes hängt mit der Entstehungsart und dem tendenziösen Wesen des Stückes zusammen. Lessing wollte im Anschluſs an den Fragmentenstreit die Relativität der positiven Religionen und das daraus abzuleitende Prinzip religiöser Toleranz verkündigen. Es lag ihm mehr daran, die Theorie selbst, als die sich aus ihrer Annahme möglicherweise ergebenden Konflikte (s. oben S. 8) darzustellen.[1]) Nur ganz nebenbei taucht ein innerer Konflikt — nicht religiöser Natur, wie wir finden werden — im Tempelherrn auf.

Daſs das Theater zur Kanzel gemacht wurde, zeigt sich als verhängnisvoll für die Technik des Stückes. Ziel und Höhe des Dramas war für Lessing Nathans Erzählung von den drei Ringen. Die eigentliche Handlung ist nur als Illustration um die Ringparabel herumkristallisiert. Die Tendenzidee, der Lessing im Nathan den Weg bereiten wollte, war die der Toleranz. Diese aber als eine immer nur negativ religiöse Eigenschaft kann nie zum Handeln anregen, höchstens Raum zu freiem Handeln schaffen; sie konnte eigentlich auch keine Konflikte erregen, sondern nur beseitigen. Konflikte konnten hier nur für intolerante Menschen vorhanden sein, denn nur solche konnten um deren Beseitigung durch Toleranz ringen. Lessings Helden sind jedoch alle von vornherein so aufgeklärt und tolerant, daſs sie es nicht nötig haben, irgend welche sich aus dem Toleranzprinzip

[1]) Darauf deutet Schiller hin, wenn er in seiner Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung über den Nathan urteilt: „Hier hat die frostige Natur des Stoffes das ganze Kunstwerk erkältet“, und wenn er dann weiter meint: „Ohne wesentliche Veränderungen würde es kaum möglich gewesen sein, dieses dramatische Gedicht in eine gute Tragödie umzuschaffen; aber mit bloſs zufälligen Veränderungen möchte es eine gute Komödie abgegeben haben“. Schillers Schriften 10, 462.

ergebenden inneren Konflikte zu bewältigen. Sie handeln vorbildlich, sind Tendenzfiguren, nicht dramatische.

Nur der Tempelherr schwankt gelegentlich, er scheint um seinen toleranten Standpunkt zu kämpfen. Aber auch bei ihm liegt keine eigentliche Entwicklung vor. Sein Hinüberschwanken zur Intoleranz ist nur ein vorübergehender Rückfall, bedingt durch sein jugendliches Temperament, veranlafst überdies durch egoistische, aber nicht religiöse Motive.[1]) Gleich zu Anfang gibt er sich ja Nathan als vorurteilsfreier Mensch zu erkennen. Auch ein anderer Konflikt taucht vorübergehend auf: ein Tempelherr darf nicht lieben (ein Motiv, das später bei Zacharias Werner eine bedeutende Rolle spielt). Doch den Gedanken: Der Tempelritter, der Christ, ein Judenmädchen lieben? tut er ab mit einem leichten achselzuckenden:

Hm!
Was tut's? — Ich hab' in dem Gelobten Lande
Der Vorurteile mehr schon abgelegt. (3, 615 ff.)

Von innerem Kampfe keine Spur! Selbst hier, wo ein innerer religiöser Konflikt (zwischen Religion und Liebe) am leichtesten zu konstruieren war, wird er kaum gestreift, — er lag dem Empfinden der Aufklärung zu fern.

Aus rein religiösen Motiven greift nur Daja in die Handlung ein, wodurch sie unabsichtlich die Lösung der Verwirrung beschleunigt. Saladins Anteil an der Handlung wird durch seine Geldnot einerseits, durch die Erinnerung an seinen verschollenen geliebten jüngeren Bruder andererseits bedingt, sonst beteiligt er sich wie auch Nathan nur klärend an der Handlung. Recha erscheint immer nur sehr aufgeklärt und verhält sich passiv.

Den vorbildlich handelnden Vertretern der Aufklärung wird eine Gruppe von Vertretern der positiven Religion gegenübergestellt: im Patriarchen das abschreckende Beispiel heuchlerisch-jesuitischen Christentums und in Daja das engherzig fanatischer Religiosität. Daja

ist eine von den Schwärmerinnen, die
Den allgemeinen, einzig wahren Weg
Nach Gott zu wissen wähnen. (5, 436 ff.)

Zur ersten Gruppe leitet der Klosterbruder über, der in seiner beschränkt treuherzigen Einfalt doch Christentum in der fremden Umkleidung der anderen Religionen ahnt.

---

[1]) Vgl. auch E. Schmidt, Lessing 2, 385.

Die Tendenzidee ist im „Nathan“ also keineswegs als Haupttriebfeder in der Handlung wirksam. Sie ist, technisch betrachtet, ein Nebenmotiv, das nur gelegentlich als Umkehrung in Daja und dadurch auch vorübergehend im Tempelherrn für die Handlung von Bedeutung wird. Nur als Kampf für und gegen die positive Religion hätte die tendenziöse Toleranzidee gleichzeitig die Triebfeder des Dramas werden können. Dem Mechanismus der Handlung liegen aber Motive zugrunde, die mit der Tendenzidee wenig oder nichts zu tun haben (die psychologischen Ursachen dafür sind oben auseinandergesetzt, s. S. 7 f. 10). Wir werden später sehen, wie Zacharias Werner, dessen „Söhne des Thals“ in vielfacher Hinsicht ein romantisches Gegenstück zum „Nathan“ bilden, seine religiöse Tendenzidee gleichzeitig auch zur treibenden Hauptidee des Dramas machte.

Vom rein technischen und ästhetischen Gesichtspunkt aus stellt sich der „Nathan“ somit als ein dramatisierter Familienroman dar, in dem der Dichter für seine blasse Religionsauffassung, in deren Zentrum die negative Idee der Toleranz steht, Propaganda macht. Die hohe leuchtende Güte aber, die in der Persönlichkeit des schwergeprüften Juden Nathan lebt, überstrahlt das Ende des rationalistischen Jahrhunderts, einen neuen Weg in die Zukunft erhellend.

Sturm und Drang.

Lessings „Nathan“ war 1779 erschienen; alle Tendenzen der Aufklärung scheinen sich in ihm zusammenzufassen. Das Interesse an sozialen und religiösen Fragen ist in ihm noch vorwiegend ein rein theoretisches, in der eigentlichen Handlung wird es als Konflikt gar nicht, als Motiv selten praktisch. Aber hier und da erklingen doch tiefere Gefühlstöne, besonders aus Nathans „inniger Gottergebenheit“, die nicht mehr ganz in der Atmosphäre der Aufklärung erwachsen scheint. Sie weist auf eine tiefere, gefühlsmäfsigere Religionsauffassung hin, wie denn die Sympathie des alten Lessing für Spinoza, dessen Pantheismus Leibniz noch entschieden abgelehnt hatte,[1]) auch gar nicht im Sinne der Aufklärung war.

[1]) Vgl. Ueberweg-Heinze 3, 203.

Dieser Übergang vom nüchtern interessierten Verstande zur wärmeren Gefühlsteilnahme tritt denn auch in der Tat schon mehrere Jahre vor dem Erscheinen des Nathan in den Bestrebungen des Göttinger Haines zutage. Seine Mitglieder verabscheuten Voltaire, und Klopstock feierte bei ihnen seine höchsten Triumphe. Sicherlich hatte ihre sittliche und patriotische Begeisterung eine entschieden religiöse Färbung, aber es wäre wohl falsch, diese als die Folge einer rein religiösen Reaktion gegen die religiöse Indifferenz der Aufklärung anzusehen. Es handelt sich vielmehr um eine gegen die traditionelle Verstandesnüchternheit gerichtete allgemeine Gefühlsreaktion, die im Hain allerdings gelegentlich aufrichtig religiöses Gewand annahm, dann aber im Sturm und Drang zu bewufstem und heftigem Kampf gegen die Aufklärung überhaupt überging. Zwar war der Subjektivismus der Stürmer und Dränger der Gefühlsschwärmerei des Pietismus verwandt[1]) — durch Hamann und Lavater wirkte dieser ja auf sie —, aber als Feinde jeder scharfen Gefühlsabgrenzung und individuellen Einschränkung konnten sie an ihm wie überhaupt an jeder positiven Religion doch nur das gelten lassen, was gestaltloses Gefühlsleben in ihm war. Sie hätten von hier aus zu Schleiermachers Gefühlsreligion gelangen können; um aber wie jener zwischen religiösem Gefühl und seinem positiven Ausdruck unterscheiden zu können, dazu waren sie wieder jeder philosophischen Spekulation zu abhold.[2]) Sie lehnten daher ebenso wie die Aufklärer die positive Religion ab — nur aus ganz andersartigen Motiven. Diese wurden dazu veranlafst durch die Forderung ihrer nüchternen theoretischen Vernunft, die Stürmer und Dränger durch die ihres schrankenlosen Subjektivismus: Freidenken und Freifühlen stehen hier gegeneinander.

So kommt es auch, dafs beide Richtungen in der Hochschätzung eines Mannes übereinkamen, in dem rationalistisches Denken und stürmischer Gefühlsüberschwang vereinigt waren:

---

[1]) Werther, der für sich selbst den Trost der Religion verschmäht, sympathisiert doch mit Lavaters Schwärmereien und spottet über die Pfarrersfrau, die „Närrin, die sich abgibt gelehrt zu sein, sich in die Untersuchung des Canons melirt, gar viel an der neumodischen, moralisch-kritischen Reformation des Christenthumes arbeitet und über Lavaters Schwärmereien die Achseln zuckt". Weimarer Ausgabe 19, 122.

[2]) Walzel, Deutsche Romantik S. 2 ff.

Jean Jaques Rousseaus. Nur das erste Element seines Wesens wirkte auf die Aufklärung. Sie begnügte sich mit der theoretischen Feststellung vom Wesen wahren Menschentums, blieb aber doch bei dieser negativen Leistung stehen, verhielt sich passiv. Im Munde der Stürmer und Dränger dagegen erhalten die Lieblingsworte Rousseaus: Natur, Menschentum, Freiheit einen ganz anderen Klang: sie werden ihnen zum Schlachtruf. Sie, denen die Denkergebnisse der Aufklärung schon in Fleisch und Blut übergegangen waren, drängte es nach Verwirklichung der neuen Natur- und Menschheitsideale. Im Kampfe für sie wenden sie sich nun rückwärts gegen die nüchterne und tatenlose Gefühlsverknöcherung des Rationalismus. Fühlte der Aufklärer gemeinsam mit der aufgeklärten Masse, so stand der Stürmer und Dränger als Einzelner auf gegen die Masse: er verabscheute die moderne Zivilisation, war sich selbst Gesetz und Regel und erkor das eigene subjektive Gefühl zu seinem Leitstern. Daher die überschwängliche Genievergötterung der Stürmer und Dränger. Freiheit nach innen und aufsen war ihr höchstes Ideal, das zu verwirklichen es sie mächtig drängte. Die Poesie, „die Muttersprache des menschlichen Geschlechts", sollte von ihren Taten zeugen. Die bevorzugte Gattung war natürlich als die handlungsreichste das Drama.

Während sich der Tatendrang in der dramatischen Dichtgattung austobte, äufserte sich der Gefühlsüberschwang im Roman unter dem Einfluss der englischen sentimentalen Vorbilder im Gewande passiver, fast quietistischer Empfindsamkeit.

Die junge Generation der siebziger Jahre kannte eigentlich nur ein Problem: Wahres Menschentum im Kampfe gegen die unnatürlichen Kulturzustände, der freie geniale Mensch in Auflehnung gegen den Zwang der Zivilisation. Unter diesem Zwange begriff man auch den eines übermächtigen Gottes, wie ihn die positive Religion lehrte, und besonders den einer dogmatisch schematisierenden Kirche. Die Lieblingsfiguren der Stürmer und Dränger sind Titanengestalten, die sich gegen die Götter empören: Prometheus, Tantalus, Niobe, Faust, der „verbannte Göttersohn".

Dafs für sie die Religion nur einen relativen Gefühlswert, keinen absoluten Wahrheitswert hatte, zeigt die Stellung, die Goethes „Werther" einnimmt: „Ich ehre die Religion, das weifst du, ich fühle, dafs sie manchem Ermatteten Stab, manchem

Verschmachtenden Erquickung ist. Nur — kann sie denn, muſs sie denn das einem jeden sein? Wenn du die groſse Welt ansiehst, so siehst du Tausende, denen sie es nicht war, Tausende, denen sie es nicht sein wird, gepredigt oder ungepredigt, und muſs sie mir es denn sein?“ [1])

Dagegen stellte sich Martin Miller in seiner 1776 erschienenen Klostergeschichte „Siegwart“ allerdings auf positiv christlichen Boden; er war der Sohn eines Predigers, selbst Theologe und Mitglied des Haines. Aber seine Religiosität wirkt peinlich unecht. Man spürt, daſs der Verfasser im religiösen Roman nur die beste Gelegenheit sah, um der Mode zu frönen und der tränenseligen Sentimentalität frei die Zügel schieſsen zu lassen. Das Thema des „Siegwart“ bildet der Konflikt zwischen weltlicher Liebe und klösterlicher Entsagung, ein Motiv, das seit den siebziger Jahren immer wiederkehrt. In Millers Roman siegt schlieſslich die mönchische Askese. Aber letzten Grundes führen doch bittere Erfahrungen, nicht religiöses Bedürfnis, Siegwart schlieſslich dem Kloster zu. Die nachträgliche Reue über sein weltliches Begehren ist doch zu billig und erinnert sehr an den Fuchs mit den sauren Trauben. Auch das „tragische“ Schluſstableau des Romans: der tote Mönch auf dem mondbeschienenen Grabe seiner als Nonne gestorbenen Geliebten, läſst an eine ernst gemeinte Verherrlichung des Klosterwesens nicht glauben. Ganz im Sinne des Sturm und Drang sind schlieſslich Worte wie: „Der Mensch bleibt Mensch, in der Zelle wie in der Welt!“ [2]) Oder: „Du muſst auch das Gelübde des Gehorsams, der Keuschheit und der Armut beschwören; muſst Dinge beschwören, gegen die sich deine ganze Natur empört“. [3])

Ganz ähnliche Worte hatte drei Jahre früher Goethe in seinem „Götz“ durch den Mund Bruder Martins gesprochen. Auch Bruder Martin keucht mutlos unter der Last und Jämmerlichkeit seines Standes. Es kommt ihm „nichts beschwerlicher vor als nicht Mensch sein dürfen“: „Armuth, Keuschheit und Gehorsam — drei Gelübde, deren jedes, einzeln betrachtet, der Natur das Unausstehlichste scheint, so unerträglich sind sie

[1]) Weimarer Ausgabe 19, 130.
[2]) Millers Siegwart 1, 116 (zitiert nach der 2. Aufl. Leipzig 1777).
[3]) Ebenda 1, 121.

alle“.[1]) — Für die Handlung des Dramas hat die Person Bruder Martins gar keine Bedeutung, sie stellt nur einen Farbton dar auf dem Hintergrunde des gesamten Zeitgemäldes; das gleiche gilt von dem beschränkten, still trinkenden Abt von Fulda. Der Bischof von Bamberg endlich ist nur als weltlicher Fürst gezeichnet.

Gleichzeitig mit Goethes „Götz“ entstand J. A. Leisewitz' „Julius von Tarent“, der im selben Jahre wie Millers Siegwart im Druck erschien. Auch Blanca ist in Leisewitz' Trauerspiel aus enttäuschter Liebe ins Kloster gegangen und hat ihre „Liebe dem Himmel geopfert“. Sie kämpft einen schweren Seelenkampf durch, als der Geliebte sie aus dem Kloster entführen will. Das Wesen dieses qualvollen religiösen Konfliktes hat Leisewitz in seiner ganzen Schärfe erfafst: „Ich hab' ein enges Herz“, gesteht Blanca dem Geliebten, „Liebe zu Ihnen und dem Himmel kann es nicht zugleich fassen — ich bin eine Braut des Himmels, und, Julius, Sie wissen es zu gut, ich kann nicht halb lieben“.[2]) Natürlich mufste hier die Lösung eine andere sein, als wie sie später der Moralismus Schillers oder der Mystizismus Werners für ähnliche Probleme fand. Die weltliche Liebe siegt schliefslich in Blanca über die himmlische. Auf die im Sinne des Sturm und Drang gestellte Frage: „Was ist älter, die Regel der Natur, oder die Regel des Augustin?“[3]) gibt Leisewitz die stilgerechte Antwort: „Eine Heilige ist blofs eine schöne Verirrung der Natur“.[4]) Mit dem Fortschritt der Handlung ist der religiöse Konflikt auch in diesem Drama nur locker verbunden; von der Entscheidung Blancas hängt nicht sehr viel ab, im Vordergrunde steht doch das Interesse an dem Zwist der feindlichen Brüder. Die Katastrophe könnte eintreten auch ohne dafs Blanca gerade Nonne geworden wäre, was lediglich für ihre Charakteristik von Wichtigkeit ist. Es ist also ein Nebenkonflikt im Drama entstanden. Auch hier hat der kritische Leser das Gefühl, der Konflikt sei hereingezogen, um der tendenziösen Polemik gegen alle politischen und sozialen Vorurteile auch den Kampf gegen unnatürlichen kirchlichen und religiösen Zwang beizugesellen.

---

[1]) Weimarer Ausgabe 8, 14.

[2]) Stürmer und Dränger, herausg. von A. Sauer, Kürschners Deutsche Nationallit. 79, 335.

[3]) Ebenda S. 333.

[4]) Ebenda S. 356.

Ein besonderes Interesse hatte der Sturm und Drang an religiösen Kämpfen kaum, aber seiner ganzen auf Aktivität gerichteten Geistesart lag es nahe, diese Konflikte, denen Lessing im „Nathan“ noch geflissentlich aus dem Wege ging, gerade weil sie die stärksten seelischen Emotionen auslösten, im Drama zu verwenden. Dafs es ihnen hierbei vornehmlich um den menschlichen Seelenkampf, nicht um das religiöse Element zu tun war, zeigt Maler Müllers „Golo und Genoveva“. Müller hat die katholische Heiligen-Legende ihres religiösen Charakters fast vollkommen entkleidet. Seine Darstellung geht auf höchste Naturwahrheit aus, die Verwendung alles Wunderbaren, die ihm die Quelle nahelegte, hat er unterlassen. „Die fromme Legende, ursprünglich ein schlichtes Kirchenbild auf Goldgrund, ... erhält bei Müller die Gestalt einer lebensprühenden Historie.“ [1]) Nicht das Schicksal einer Heiligen, sondern das einer treuen Gattin stellt Müller dar. Überhaupt überwiegt das Interesse an dem Machtweib Mathilde und dem verschwommenen Schwächling Golo. Von Religiosität ist in dem ganzen Drama gerade nur soviel zu spüren, als es Stoff und zeitliches Milieu unbedingt erforderten. Ein Vergleich mit der hier später zu untersuchenden, durch Müllers Drama angeregten Genovevadichtung Tiecks zeigt deutlich, wie weit die Romantik vom Sturm und Drang abzurücken ist.

Die Weiterentwicklung des religiösen Empfindens im Sturm und Drang über das der Aufklärung hinaus scheint weniger das Ergebnis eines stärkeren speziell religiösen Interesses zu sein, als vielmehr eine Begleiterscheinung der beim Sturm und Drang sich vollziehenden Gesamtverschiebung des inneren Zentrums vom Verstand auf das Gefühl. Der Generation der siebziger Jahre war die religiöse Frage aus einer Verstandes- zu einer Gefühlsangelegenheit geworden. Sie konnte sich daher in die Möglichkeit religiöser Seelenkonflikte einfühlen, führte diese sogar gelegentlich schon als Nebenmotive im Drama ein; im ganzen ging ihr aber doch das engere religiöse Problem unter in dem Wirbel des gröfseren: Genie und Welt. — Erst die dem Sturm und Drang verwandte, aber metaphysischer beanlagte Romantik konnte wieder ein persönliches Verhältnis zur

[1]) Br. Golz, Pfalzgräfin Genoveva in der deutschen Dichtung, Leipzig 1897, S. 61.

Religion gewinnen. Der zwischen beiden stehende Klassizismus ging in der Poesie dem rein religiösen Problem gern aus dem Wege, zeigt aber, wie sich ergeben wird, keine ganz einheitliche Haltung. Schiller weist rückwärts zum Rationalismus, Goethe vorwärts zur Romantik.

Zweites Kapitel.

Der Klassizismus.

I. Goethes und Schillers Stellung zur positiven Religion.

Goethe und Schiller haben beide die Denkart der Aufklärung in sich aufgenommen, deren zunächst mehr negative Tätigkeit ja erst dem Klassizismus den Boden zum Aufbau seines positiveren Bildungsideales geebnet hatte. Nur dieses Bildungsideal — vorzüglich ein ästhetisches — ist es, das dem Klassizismus sein einheitliches Gepräge gibt. Denn vom rein philosophischen Standpunkt aus gesehen, erscheinen Schiller und Goethe weit auseinander gerückt.

Die religiöse Denkart der Aufklärung war gegen Ende der Periode in zwei Strömungen auseinander getreten, die mit den Namen Spinoza und Kant gekennzeichnet und bis in unsere Zeit hinein wirksam geblieben sind. 1781 erschien Kants „Kritik der reinen Vernunft“, 1780 aber hatte Lessing in Gesprächen über sein ἓν καὶ πᾶν zu F. H. Jacobi seine Hinneigung zu Spinoza angedeutet, 1785 wurden weitere Kreise durch den Streit Moses Mendelsohns und Jacobis über Lessings Stellung zu Spinoza auf diesen aufmerksam, und 1787, ein Jahr vor dem Erscheinen von Kants „Kritik der praktischen Vernunft“, veröffentlichte Herder „Gott, einige Gespräche“, das 1800 mit dem Zusatz „über Spinozas System“ die zweite Auflage erlebte.

Der Dualismus Kants fand seine poetische Verkündigung in Schillers Dichtung, während die von Spinoza ausgehende monistische Strömung über Goethe zur Romantik bis zu Hebbel und weiter führt.

Herder hatte in der christlichen Religion das höchste Wesen der Humanität gefunden und hielt um ihretwillen an der positiven Einkleidung fest. Der Katholik Eichendorff empfand sehr fein, als er über ihn schrieb: „Er lehrte weniger Christentum als das allgemein Göttliche der Menschennatur . . ., jene Universalreligion der Humanität, die schon an den äufsersten Grenzen des Christentums steht".[1]) Goethe — auf der Höhe seines Schaffens — und ebenso Schiller bekannten offen, dafs sie der positiv christlichen Weltanschauung fernstanden. Als Kant die christlichen Dogmen rationalistisch umzudeuten versuchte, meinte Schiller, er habe „nichts weiter getan, als das morsche Gebäude der Dummheit geflickt",[2]) und Goethe liebte es, sich als „Heide" zu bezeichnen. Philosophisch verschiedene, aber ästhetisch gleiche Gesichtspunkte bestimmten unsere Klassiker zur Ablehnung des Christentums. Schiller in den „Göttern Griechenlands" und Goethe in der „Braut von Korinth" sind einig in der Trauer über die Entgötterung der Welt, einig in der Schönheitssehnsucht ihres geträumten Griechentums. Aber dieses „Heidentum" ist doch nur ein ästhetisches —, kein religiöses. Wie weit entfernt ist es von dem religiös hellenisierenden Pantheismus Hölderlins! Wie später die Romantiker zunächst aus ästhetischen Gründen von dem nüchternen Protestantismus zu der farbenfroheren „Mythologie" des Katholizismus gezogen wurden, so wandten sich Goethe und Schiller von dem gedankenblassen Gottesbegriff der Aufklärung zu „der alten Götter bunt Gewimmel".

Hayms Charakteristik ihrer Haltung: „Statt der Religion die Kunst und statt des Christentums der griechische Humanismus"[3]) bedarf also noch einer klareren Auslegung. Der griechische Humanismus ersetzte ihnen nicht das Christentum, er war nur eine ästhetische Weltauffassung, keine religiöse. Zur Ablehnung des Christentums als Religion wurden sie doch letzten Grundes durch Gefühls- und Verstandesrücksichten bestimmt: Goethe als Monist, Schiller als Rationalist. Auch die Kunst ersetzte ihnen nicht die Religion in dem Sinne, dafs ihnen die Kunst wie für

[1]) Eichendorff, Über die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie. Leipzig 1847. S. 19.

[2]) Schillers Briefe, herausg. von Jonas, 3, 288.

[3]) Haym, Romantische Schule S. 444.

Schelling und etwa für unsere modernen Symbolisten Religion war, so dafs künstlerisches Schaffen und Geniefsen als religiöse Akte empfunden wurden. Zwar neigte Goethe entschieden zu diesem Standpunkt hin,[1]) wie er sich auch zu Schellings Philosophie stets hingezogen fühlte; aber im ganzen verhält es sich doch so, dafs beide — Goethe sowohl als Schiller — ihren persönlichen religiösen, der positiven Religion feindlichen Standpunkt einnehmen, der zwar von ihrem ästhetischen nicht glatt abzutrennen ist, aber doch nicht mit ihm zusammenfällt.

Die antike Tragödie war der Ausflufs griechischer Religiosität, unsere klassische Dichtung hat als einigendes Moment nur das ästhetische Harmonie-Ideal, nicht die einheitliche gemeinsame Weltanschauung.

Mag äufserlich betrachtet Schillers harter Dualismus mit seinem Widerstreit von Vernunft und Sinnlichkeit der christlichen Religion näher zu stehen scheinen als Goethes frommer Glaube an die alleinige Gottnatur, so wird man doch, setzt man das Wesen der Religion mit Schleiermacher nicht in Dogma oder Moral, sondern in die mystische Vereinigung mit der Gottheit, leicht erkennen, wieviel spezifisch religiöser Goethes Pantheismus war als Schillers Moralglaube, für den — aller Mystik abhold — die Religion sich im Sittengesetz erschöpfte.

Kant hatte es ja ausgesprochen, dafs die Moral nicht der Religion bedürfe, ja, dafs sie als etwas Sekundäres erst aus der Ethik folge. Zu dem Kantischen Gott hat der Mensch kein persönliches Verhältnis; er ist ein Postulat der praktischen Vernunft, eine Projektion unseres sittlichen Bewufstseins. Aber gerade das starre Sittengesetz, das jedes Gefühl, auch jedes religiöse ausschaltet, versperrt dem Kantianer den Anblick Gottes; er kennt keine religiöse Hingabe, keine mystische Versenkung in Gott. Im Sinne Kants und der Aufklärung suchte Schiller daher Halt in sich selbst, in seiner eigenen moralischen Anlage:

„Nehmt die Gottheit auf in euren Willen,
Und sie steigt von ihrem Weltenthron.

(Das Ideal und das Leben).

---

[1]) „Die Kunst ruht auf einer Art religiösem Sinn, auf einem tiefen, unerschütterlichen Ernst, deswegen sie sich auch so gern mit der Religion vereinigt". (Sprüche in Prosa.) Maximen und Reflexionen, Schriften der Goethegesellschaft 21, 230.

Bei Kant scheint Gott daher nur noch ein populäres Ornament des Sittengesetzes zu sein.[1]) Goethe dagegen mit Spinoza und Schleiermacher schöpfte Kraft aus dem hingebenden Anschauen Gottes im Universum. Naturgemäfs hatte Schiller für Schleiermachers „Reden über die Religion“ gar kein Verständnis,[2]) während Goethe sie anfangs sympathisierend aufnahm und ihn nur das allmähliche Hervorkehren positiv religiöser Tendenzen schliefslich abstiefs.[3])

Mit ungewöhnlicher Heftigkeit hat Goethe oft die autoritativen Ansprüche der positiven Religion abgelehnt. 1782 schreibt er an Lavater, er sei „zwar kein Widerchrist, kein Unchrist, aber doch ein dezidierter Nichtchrist“[4]) und einige Tage später erklärt er dem selben: „Du hältst das Evangelium, wie es steht, für die göttlichste Wahrheit, mich würde eine vernehmliche Stimme vom Himmel nicht überzeugen, dafs das Wasser brennt und das Feuer löscht, dafs ein Weib ohne Mann gebiert, und dafs ein Toter aufersteht, vielmehr halte ich dieses für Lästerung gegen den grofsen Gott und seine Offenbarung in der Natur“.[5]) Die ehrfurchtsvolle Liebe zur Natur war Goethes Religion geworden. Denn einen „Gott, der nur von aufsen stiefse“, jenseits der Natur, kannte er nicht:

Tor! wer dorthin die Augen blinzend richtet,
Sich über Wolken seines Gleichen dichtet!

Seinem Gotte ziemts:

Die Welt im Innern zu bewegen,
Natur in sich, sich in Natur zu hegen.

Spinozas mathematischen Naturbegriff verstand er poetisch als organischen.[6]) Der Organismusbegriff, der sich schon bei Shaftesbury, Herder und dem Sturm und Drang in den Vordergrund schiebt, ist es auch, der Goethe und die Romantik von der Welt

---

[1]) Mit rhetorischer Schärfe hat Schleiermacher in den „Reden“ diesen Punkt hervorgehoben: Die Idee eines Gottes sei nur deshalb in die Moral getragen, „damit dieses grofse Werk nicht anonym bleibe, sondern vor einem so herrlichen Codex das Bild des Gesetzgebers könne gestochen werden“. „Reden über die Religion“, herausg. von Pünjer S. 38.

[2]) Schillers Briefe 6, 88.

[3]) Haym, Romantische Schule S. 444; Aus Schleiermachers Leben 3, 125.

[4]) 29. Juli 1782. Schriften der Goethe-Gesellschaft 16, 209.

[5]) 9. August 1782. Ebenda S. 212.

[6]) Windelband, Geschichte der neueren Philosophie[4] 2, 248.

Kants und Schillers trennt:[1]) Die Welt ein organisches Ganzes! Der vorausgeahnte Darwinismus Herders und Goethes erschien Kant als eine Ungeheuerlichkeit. Auf der anderen Seite war der Unterschied, den Schiller zwischen Tier und Mensch, zwischen Natur und Vernunftwesen machte, die Gleichsetzung von Sinnlichkeit und Tierheit, dem naturvertrauten Goethe im Innersten zuwider. Als naturforschender Künstler ging Goethe immer vom objektiv-Realen aus, um zur subjektiven Idee zu gelangen; Schiller als philosophierender Dichter ging den umgekehrten Weg. Goethe tadelte daher an der kritischen und idealistischen Philosophie, dafs sie nie zum Objekt komme,[2]) und Schillers „Anmut und Würde" stiefs ihn ab, weil Schiller „undankbar gegen die grofse Mutter", die Natur in die Beleuchtung des Kantischen Dualismus stellte, „anstatt sie als selbständig, lebendig vom Tiefsten bis zum Höchsten gesetzlich hervorbringend zu betrachten".[3])

Wie Goethes religiöse Hingabe an die Gottnatur dem Wesen christlicher Mystik verwandt war, so hatte er auch in seinem Leben zahlreiche eng persönliche Beziehungen zu gläubigen Anhängern der Lehre Christi gefunden. In seiner Jugend, besonders nach seiner Rückkehr aus Leipzig, hatte er in Frankfurt stark unter dem direkten Einflufs des Pietismus gestanden. In nahe innere Berührung war er zu gläubigen Schwärmern wie Fräulein von Klettenberg, Jung-Stilling, Lavater, Hamann und F. Jacobi getreten. Zwar hatte er sich bald vom positiv christlichen Glauben abgewandt — Giordano Bruno zog ihn früh an, und 1774 drang er mit Jacobi gemeinsam in Spinoza ein, dem er zeitlebens treu blieb —, aber das Verständnis für die Kompliziertheit religiös erfüllter Charaktere hat er sich bis an sein Ende bewahrt. Am fernsten stand er dem Christentum wohl zur Zeit seiner ersten italienischen Reise; denn hier vollendete sich sein ästhetisch-klassisches Harmonie-Ideal. Die „Iphigenie", deren christlichen Gehalt aufzuweisen man besonders liebt, steht vielleicht dem religiösen Gefühl am fernsten — trotz direkter Anklänge an christliche Dogmen, wie beispielsweise an den christlichen Ent-

---

[1]) Walzel, Deutsche Romantik S. 12 f.

[2]) An Christian Ludw. Friedr. Schultz. 18. September 1831. Weimarer Ausgabe Briefe 49, 82.

[3]) Weimarer Ausgabe I, 36, 249.

sühnungsgedanken. In der „Iphigenie“ ist alle sittliche Kraft in den Menschen selbst verlegt: Humanität und Ethik verkündet das Drama, nicht Religion.

Es ist auffallend, wie selten Goethe trotz seiner persönlichen Lebensbeziehungen religiöse Probleme in seinen Dramen berührt. Der Grund ist wieder nicht in seiner religiösen, sondern in seiner ästhetischen Haltung zu suchen. Das Hinabsteigen in jene Abgründe der menschlichen Seele, wo sie sich aus Furcht vor ihrer eigenen Verlassenheit und Zwiespältigkeit zu Religion und Mystik flüchtet, war mit seinem ästhetischen Harmonie-Ideal nicht vereinbar. Er kannte diese Abgründe des Individuums nur zu gut und wufste sehr wohl, „wie reizend es sei, sich da hinein zu stürzen“ („Tasso“), aber er fühlte auch wohl die Gefahr, sich dort künstlerisch zu verlieren, wie es Novalis und Zacharias Werner begegnete.

An Gelegenheit, religiöse Motive in seine Dramen einzuführen, hätte es Goethe ja nicht gefehlt. Schiller stellte die positive Religion, besonders die Sinnlichkeit des Katholizismus gern in den Dienst des theatralischen Effekts. Auch Goethe hätte im „Egmont“ den Kontrast von fanatisch katholischer Inquisitionswut und der Überzeugungstreue der evangelischen Prediger ausnutzen können. Er vermied es. Der „Tasso“ ist vollkommen inkonfessionell und in dem ganzen Zeitbild, das die „natürliche Tochter“ gibt, ist die religiöse Frage überhaupt nicht gestreift. Die Bedeutung religiöser Motive im „Götz“ ist vorher schon erörtert worden (S. 15). — Vielleicht widerstrebte es Goethe gerade wegen seiner intimen Kenntnis religiösen Lebens, die Religion zu äufserlich dramatischen Wirkungen zu benutzen. Wie tief er in das religiöse Seelenleben geschaut hat, das bezeugt das sechste Buch von „Wilhelm Meisters Lehrjahren“ mit den „Bekenntnissen einer schönen Seele“.

Nur in seinen persönlichsten Werken hat Goethe religiöse Fragen aufgeworfen, und da wurden sie ihm zum Zentralproblem, um das er mit erschütternder Tiefe rang: im „Prometheus“ und im „Faust“. Im Rahmen dieser Untersuchung, die es nur mit positiv religiösen Motiven zu tun hat, können die eigentlichen Probleme beider Dramen nur kurz und insoweit berührt werden, als sie die positive Religion streifen. „Prometheus“, aus der bewufsten Reaktion gegen den Pietismus geboren, ist das Glaubensbekenntnis Goetheschen Pantheismus und zugleich der

schärfste Protest gegen jeden Jenseitsglauben und jede positive Religion. Wie später Hölderlins Empedokles die alten Götter stürzt, sich selbst zum Gott macht, um sich dann schliefslich dem Allbeseeler und Allvater Äther hinzugeben, so sollte auch Goethes Prometheus am Ende sich mit Göttern, Welt und Himmel als ein innig Ganzes fühlen; d. h. Prometheus gelangt nach Vernichtung der positiven Religion über den Atheismus zum Pantheismus.

Dafs die positiv religiöse Einkleidung des „Faust“, auch die zur Versinnbildlichung der Lösung am Schlusse des zweiten Teiles herangezogenen katholischen Glaubensvorstellungen nur symbolisch gedacht sind, braucht kaum bemerkt zu werden. In der Domszene des ersten Teiles hat Goethe die eindrucksvolle Macht des katholischen Gottesdienstes ästhetisch verwertet. Das positive Christentum spiegelt sich im Faust von allen guten und schlechten Seiten. Ein Gegenstück zu dem einfältig-harmlosen Abt im „Götz“ bildet der schlaue Pfaff, der nach Mephistos ergötzlichem Bericht den guten Magen der Kirche so erhebend preist. Die Macht religiöser Kindheitserinnerungen läfst Faust die giftgefüllte Schale beiseite setzen, als das „Christ ist erstanden“ zu ihm dringt. Seine Offenbarungssehnsucht sucht er im Übersetzen der Bibel, der Urkunde allen positiven Christentums, zu befriedigen. Aber auf Gretchens naiv besorgte Frage: „Glaubst du an Gott?“ kann er doch nur antworten:

Wer darf ihn nennen?
Und wer bekennen:
Ich glaub' ihn!
Wer empfinden
Und sich unterwinden
Zu sagen: Ich glaub' ihn nicht?
. . . . . .
Gefühl ist alles;
Name ist Schall und Rauch . . .

Mit welcher Liebe ist aber auch Gretchen gezeichnet, als die zwar konventionell, aber doch instinktiv religiös empfindende Einfalt, die so treuherzig zur Autorität des Herrn Pfarrer aufschaut. Atmet der „Prometheus“ bewufsten Trotz gegen alle positive Religion, so liegt über dem „Faust“ tiefes mildes Verstehen gebreitet.

Schiller hat im Gegensatz zu Goethe weder durch äufsere Beziehungen im Leben noch durch innere Erlebnisse seit den Jünglingsjahren ein näheres Verhältnis zur positiven Religion erlangt. Er stand ihr sogar entschieden feindlich gegenüber und war in seiner Haltung konsequenter als Kant, der doch zwischen Vernunftglauben und positivem Christentum zu vermitteln suchte, indem er das letzte — ganz aufklärerisch — als die geeignetste Umkleidung des ersten darzustellen suchte (s. Schillers Stellung dazu, S. 19).

Schiller konnte in seiner Seele nichts Unbewufstes oder Unklares dulden; er trieb all sein Fühlen durch den Filter der Vernunft; die verstandesgemäfse Analyse der positiven Religion hatte ihm als deren Wesen die Glückseligkeitsmoral offenbart, denn: „Nur die Religion, nicht aber die Moral stellt Beruhigungsgründe für unsere Sinnlichkeit auf. Die Moral verfolgt die Vorschrift der Vernunft unerbittlich und ohne alle Rücksicht auf das Interesse unserer Sinnlichkeit“.[1]) In diesem letzten Prinzip war Schiller völlig eins mit Kant. Von dem Grundsatz: die Pflicht nur aus Pflicht, nicht aus Neigung, wollte Schiller nicht um Haaresbreite abweichen — „die Sinnenwelt, die Wirklichkeit setzte er so tief herab, wie nur irgend ein mittelalterlicher Gegner der Frau Welt“[2]) —, aber er wollte die Sinnlichkeit der Vernunft allmählich assimilieren, so dafs sich die gähnende Kluft zwischen beiden verringerte. Die dem Pflichtgefühl entgegenkommende Neigung sollte den moralischen Wert einer Handlung — wie Kant wollte — nicht beeinträchtigen, vielmehr sollte die Gemeinsamkeit von Pflicht und Neigung das Dasein harmonischer gestalten. Hier trifft Schillers Moralglaube wieder mit dem klassisch ästhetischen Harmonieideal und mit Goethe zusammen; von einer prinzipiellen Beseitigung des ethischen Rigorismus Kants kann aber, wie neuerdings des öfteren hervorgehoben ist, bei Schiller keine Rede sein. Vorländer fafst Schillers Standpunkt sehr treffend und präzis dahin zusammen: „Das rein Moralische erscheint vom ästhetischen Gesichtspunkt aus als das Sittlich-Erhabene und erweitert sich sodann zum Sittlich-Schönen“.[3])

[1]) Schillers Schriften 10, 136.

[2]) Scherer, Geschichte der deutschen Literatur[8] S. 586.

[3]) Vorländer, Kant, Schiller, Goethe. Gesammelte Aufsätze. Leipzig 1907. S. 80.

Diese seine Philosophie kam Schiller aus innerstem Erleben; in sich selbst hatte er den Kampf der Vernunft gegen die Sinnlichkeit geführt. In seinen Dramen gestaltete er daher nur zwiespältig erhabene, nie harmonisch-schöne Seelen.[1]) Seiner Weltanschauung gemäfs mufste Schiller vorzüglich tragischer Dichter sein.

Dafs Schiller bei seiner Stellung zur Religion religiöse Motive nicht mit grofser Innerlichkeit und Wahrheit behandelte, ist begreiflich. Um aber dramatische Kontraste und Wirkungen zu erzielen, bediente er sich ihrer ebenso gern, wie Goethe ungern. Der Pfarrer Moser in den „Räubern“ tritt dem verstörten Bösewicht Franz Moor mit der pathetischen Ankündigung des Gottesgerichts entgegen. Franz selbst, den die Philosophie der Verzweiflung und des bösen Gewissens, die Furcht vor der himmlischen Strafe zum Skeptiker und Atheisten machen, dessen „Spinneweben von Systemen“ aber doch das einzige Wort: „Du mufst sterben“ zerreifst, bildet ein scharf kontrastierendes Pendant zu der späteren machtvollen Figur Talbots in der „Jungfrau“, der selbst im Tode nicht in seiner materialistischen Weltanschauung erschüttert wird. Im „Don Carlos“ steht dem Glaubensfreiheit fordernden Posa der Grofs-Inquisitor gegenüber, als das Urbild priesterlicher Schlauheit und egoistisch-kirchlicher Herrschsucht. Im „Wallenstein“ ist der keifende Kapuziner zur Vervollständigung des Zeitbildes auf Goethes Veranlassung hin eingeführt.

Der Gegensatz von Katholizismus und Protestantismus bildet in „Maria Stuart“ den bedeutungsvollen welthistorischen Hintergrund für die persönliche Feindschaft der beiden Königinnen, und einen ungemein wirkungsvollen Kontrast zu dem nüchternen Puritanismus der englischen protestantischen Kirche bietet Mortimers katholisch-ästhetisierende Schwärmerei. Seine berauschte Schilderung Roms und des katholischen Kultus und Bilderdienstes weist deutlich auf romantische Vorbilder hin, etwa auf Tieck's „Brief eines jungen deutschen Malers in Rom“ in den

---

[1]) „Unsere Tragödie . . . hat mit der Ohnmacht, der Schlaffheit, der Charakterlosigkeit des Zeitgeistes und mit einer gemeinen Denkart zu ringen . . . Die Schönheit ist für ein glückliches Geschlecht — aber ein unglückliches mufs man erhaben zu rühren suchen“. 26. Juli 1800 an Prof. Joh. Wilh. Süvern. Briefe 6, 176.

„Herzensergiefsungen“ oder A. W. Schlegels „Gemälde-Gespräche und -Sonette“.[1]) Mortimers Begeisterung für den Katholizismus ist aber doch mehr ästhetischer als religiöser Natur. Seiner persönlichen Liebe zu Maria religiöse Motive zugrunde zu legen, hat Schiller unterlassen, vielleicht vermieden. Um der inneren Läuterung Marias auch nach aufsen hin die eindringliche und theatralische Wirkung zu sichern, hat Schiller im letzten Akt die Abendmahlsszene eingefügt — im Gegensatz zu seiner Quelle, nach der Maria die Beichte schriftlich ablegt. Der Dichter legte auf diese Szene besonderen Wert und war um so aufgebrachter, als er sich auf Karl Augusts und Goethes Veranlassung hin zu einer Umarbeitung für die Aufführung bequemen mufste, in der die sakramentale Handlung unterblieb. Auch sonst ist Schiller bestrebt, den Charakter seiner Heldin religiös zu färben; doch ist es ihm kaum gelungen, uns in Maria eine religiös durchdrungene Persönlichkeit darzustellen. Der Katholizismus ist ihrem moralischen Bewufstsein nur wie ein Mantel umgehangen. Schon Körner nahm daran Anstofs, dafs die katholisch-religiöse Heldin gelegentlich von „Göttern, die den Hochmut rächen“ spricht (V. 2262).[2]) Zum Schlufs ist es weniger religiöse Ergebung in Gottes Schickung als sittliche Fassung, die sie angesichts des Todes aufrecht erhält.

In der „Braut von Messina“ endlich hat Schiller ein Gemisch von Religionen gegeben, aus dem man „die Religion selbst, die Idee eines Göttlichen, die“ — wie er in der Vorrede schreibt — „unter der Hülle aller Religionen liegt“, kaum entwirren kann. Er wollte dies mit zeitlichen und örtlichen Verhältnissen rechtfertigen und hielt es im übrigen — wohl romantischen Ideengängen folgend — für „ein Recht der Poesie, die verschiedenen Religionen als ein kollektives Ganzes für die Einbildungskraft zu behandeln“. Aber es mufs doch unwahr wirken, wenn Beatrice, die von Kind auf im Kloster erzogen und verwahrt worden ist, immer neben der heiligen Jungfrau die Götter im Munde führt. Antike, christliche und mohammedanische Religion sind hier mit

[1]) Walzel, Marbacher Schillerbuch. Stuttgart-Berlin 1905. S. 54 ff.; J. Minor, Goethe-Jahrbuch 10, 229 f. Schon A. W. Schlegel hat den interessanten Hinweis gegeben, dafs Mortimer zunächst weniger die christlich-katholische als die antike Baukunst bewundert. Werke, herausg. von Böcking, 8, 229.

[2]) Schillers Briefwechsel mit Körner, herausg. von K. Goedecke 2, 367. Das gleiche begegnet auch der Jungfrau. S. oben im Text S. 41.

der gleichen Äufserlichkeit zu lediglich ästhetischen Zwecken verwendet worden, und auch Schillers eigene Weltanschauung scheint nur trübe durch diesen Wirbel hindurch: „Das Schicksal spielt im Stück blinde Kuh mit dem Menschen“ (Hebbel).[1] So fremd war Schiller das Wesen der positiven Religion geworden, dafs er diese Art der Mischreligion für historisch und psychologisch möglich hielt.

II. Schillers „Jungfrau von Orleans“.

Wie wenig Schiller mit dem Wesen persönlich positiver Religiosität vertraut war, ergibt eine nähere Untersuchung der „Jungfrau von Orleans“ nur zu deutlich. Die dramatische Lösung des Konfliktes von Religion und Liebe, den der Dichter in den Mittelpunkt des Interesses stellte, hätte ein religiöses Seelendrama in der Art von Hebbels „Judith“[2] erfordert; statt dessen entstand doch eben nur ein religiös amalgamiertes Theaterstück, das Religion und Patriotismus in eins und in Gegensatz zur Liebe setzt. Denn dem Dichter waren in diesem Falle Religion und Liebe nicht mehr als populär maskierende Hüllen für ein ganz anders geartetes moralisches Erlebnis.

Hebbel hat in seiner „Judith“ durch Schillers Stück angeregt, aber in bewufstem Gegensatz zu ihm[3] vielleicht in der Psychologie des Guten zuviel getan und ist zu reflektiv geworden. Auch er, wie Schiller, schuf nicht aus unmittelbarem, naivem Erleben der Dinge und Geschehnisse heraus; beide gingen vom gedanklich-Abstrakten aus und legten ihren Dramen ideelle Schemata zugrunde: Hebbel den seinem hegelianisierenden Pantheismus eigentümlichen Gegensatz von Idee und Einzelerscheinung, Schiller das Grundproblem seines Moralglaubens, den Widerstreit von Vernunft und Sinnlichkeit, Freiheit und

[1] Hebbels Werke, herausg. von R. M. Werner, 11, 194.

[2] „Mir ist es immer unerklärlich gewesen, wie er sich diesem Gegenstand gewachsen glauben konnte. Dafs der Vorwurf zu einem Drama vorlag, wird niemand bestreiten wollen; dafs dies Drama aber durchaus ein psychologisches werden mufste, und dafs es eben darum über Schillers Kreis hinausging, läfst sich ebensowenig verkennen“. Hebbel, Werke 11, 191.

[3] E. O. Eckelmann, Schillers Einflufs auf Hebbels Jugenddramen. Heidelberger Dissertation 1905. S. 19 ff.

Notwendigkeit. Auch seine tragischen Charaktere waren wie die seines grofsen Antipoden dualistische Ideenfaktoren.[1]) Aber sicher steht Hebbels pantragische Resignation positiv religiösem Empfinden näher als die Versöhnung und Lösung des Konfliktes, die Schiller in dem Bewufstsein innerer Freiheit und eigener sittlicher Stärke und Erhabenheit fand. Hebbels Schema ist ferner das bei weitem umfassendere, dehnbarere und schmiegsamere, es ist mehr eine Definition jedes tragischen Konfliktes überhaupt; das Schillers ist enger begrenzend; nicht alle tragischen Konflikte gehen ungezwungen in ihm auf. Besonders liefs sich ein religiöser Konflikt, wie der der Jungfrau, nicht restlos darauf zurückführen, — es sei denn, man hätte ihn rationalistisch umgedeutet, — und das tat Schiller. Hier liegt denn auch der tiefste Grund für die schmerzende psychologische Unwahrheit in der religiösen Motivierung und Charakteristik. Auch in den geplanten „Malthesern" beabsichtigte Schiller wohl die Religion ebenso auf die reine Sittlichkeit zu reduzieren. Was er in der „Vorrede zur Geschichte des Maltheserordens nach Vertot" über die Ordensritter schreibt, könnte auch für seine „Jungfrau" gelten: „Wir sehen sie, indem sie nur einem Kirchengesetze (!) zu dienen glauben, unwissend die höhern Gebote der Sittlichkeit befolgen.[2])

Dafs Schiller, durch den religiösen Stoff veranlafst, die rationalistische ideelle Grundlage seines Stückes mit romantisch-religiösen Mitteln und Symbolen zu verkörpern suchte, dafs er es unternahm, hier Rationalismus und Romantik, Moral und Religion nebeneinander einzuspannen, hat die innere Einheit der Dichtung zerstört. Wie stark Schiller bei der ganzen Anlage seines Dramas von romantischen Tendenzen, insbesondere von Tiecks Genoveva beeinflufst ist, wird sich uns noch bei der Untersuchung von Tiecks Stück ergeben[3]) (vgl. das dritte Kapitel III, 2). Steht doch selbst die ideelle moralphilosophische Grundlage, wie wir finden werden, in auffallender Parallelität zu dem religiösen Ideenschema der Tieckschen Dichtung. Nicht nur die Fülle übernatürlicher Vorgänge, die Gegenüberstellung von Himmel und Hölle als Mächte, die die Fäden der menschlichen Geschicke

[1]) Hebbel, Werke 11, 55.
[2]) Schillers Schriften 9, 395.
[3]) Über Einzelheiten s. auch Minor, Goethe-Jahrbuch 10, 229 f.

in der Hand halten, auch Johannas Liebe auf den ersten Blick entstammt durchaus dem romantischen Anschauungskreise, nur dafs Schiller die mystische Motivierung, wie sie Tieck für das Liebesverhältnis Golos zu Genoveva, oder später Werner für seine Liebespaare erbrachte, unterliefs, wodurch uns die nackte Tatsache nur umso unverständlicher und unmöglicher erscheint.

In verschiedener Weise tritt das religiöse Element in der „Jungfrau" in Erscheinung. Mehr als die Verwertung zu rein ästhetisch-theatralischer Wirkung interessiert unsre Untersuchung die moralsymbolisierende Verwendung der positiven Religion, in der das rationalistische Element sich auswirkt, und auf der andern Seite ihre religiös-romantisierende Verwertung zu direktem Antrieb der äufseren und inneren Handlung.

Zu der überall durchscheinenden rationalistischen Auffassung der Religion als Moralsymbolik wollen die nur vom Standpunkt einer positiv religiösen Weltanschauung verständlichen überirdischen Eingriffe schlecht passen. Goethe hat im „Faust" die Abgrenzung beider Gebiete — des psychisch Gesetzmäfsigen und des übernatürlich Symbolischen — gegeneinander sicherer durchgeführt. Nirgends hat er aufserweltliche Mächte in die psychische Entwicklung eingreifen lassen und etwa, wie Schiller es im vierten Akt tat, einen Deus ex machina zu Hilfe gezogen.[1]) Wie im „Faust" spielen auch in der Jungfrau immer zwei Welten mit einander.[2]) So mag Schiller bei der Abfassung auch die Himmel-Hölle-Umrahmung des „Faust" vorgeschwebt haben.[3]) Am 23. Juni 1797 äufsert er sich, von Goethe um Rat gefragt, über die geplante Fortsetzung des „Faust" und ihre ideelle Grundlage folgendermafsen: „Soviel bemerke ich hier nur, dafs der „Faust" bei aller seiner dichterischen Individualität die Forderung an eine symbolische Bedeutsamkeit nicht

---

[1]) Schiller hielt dies für eine besonders glückliche Erfindung: „Der Schlufs des vorletzten Akts ist sehr theatralisch, und der donnernde Deus ex machina wird seine Wirkung nicht verfehlen". An Goethe am 3. April 1801, Briefe 6, 266.

[2]) Bemerkungen über die „Jungfrau von Orleans" aus Schillers eigenem Munde. Böttiger, Literarische Zustände und Zeitgenossen 1, 137.

[3]) Die Parallele zum Faust ist von den Auslegern des Schillerschen Dramas mit Vorliebe gezogen worden. Vgl. besonders E. F. Wyneken, Eine neue Auffassung zu Schillers „Jungfrau", Kirchliche Monatsschrift 1883, 2, 485 und Prosch, Die Bedeutung des schwarzen Ritters in Schillers „Jungfrau", Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien 40 (1889), 107.

ganz von sich weisen kann . . . Die Duplizität der menschlichen Natur und das verunglückte Bestreben, das Göttliche und Physische im Menschen zu vereinigen, verliert man nicht aus den Augen".[1])

Schillers ganzes Drama ist deutlich auf der Duplizität von „Göttlichem und Physischem", von Vernunft und Sinnlichkeit aufgebaut. Wie diese beiden Mächte unter der Maske von Religion und Liebe in Johannas Seele miteinander ringen, so stofsen sie auch in dem äufseren Geschehen des Dramas, in dem Gegensatz der religiös patriotischen Franzosen und ihrer egoistischen, irreligiösen englischen Feinde aufeinander. Versinnlicht werden diese Mächte in der romantischen Umhüllung von Himmel und Hölle, die über dem dramatischen Geschehen waltend, die Geschicke der einzelnen Gestalten lenken und auch übernatürliche reale Eingriffe in die Handlung nicht scheuen: Der glühenden Patriotin Johanna ist als Schutzpatronin die Mutter Gottes beigesellt. Der Himmel kämpft für Frankreich:

> Seine Engel,
> Du siehst sie nicht, sie fechten für den König,
> Sie alle sind mit Lilien geschmückt,
> Lichtweifs wie diese Fahn' ist unsre Sache,
> Die reine Jungfrau ist ihr keusches Sinnbild. (V. 2327.)

Demgegenüber ist der ländergierige Vaterlandsfeind Talbot folgerichtig als Atheist charakterisiert und in enge Verbindung mit der Hölle gebracht: Ein Höllengeist — der schwarze Ritter — erscheint Johanna als Abgesandter jener anderen Welt in der Gestalt des toten Talbot.[2]) Auf der Höhe der Handlung scheint das böse Prinzip, die Sinnlichkeit, zunächst über Johanna siegen zu sollen; die Hölle legt durch den schwarzen Ritter ihre Hand auf sie, und gleich darauf gewinnt die verbotene Neigung zu Lionel Macht in ihr. Als ihr dann aber Gottes zürnende Donnerschläge ihr eignes Schuldgefühl unmittelbar bestätigt haben, läutert sie sich innerlich, an Stelle der bisherigen blinden

---

[1]) Schillers Briefe 5, 205.

[2]) Die Frage, ob der schwarze Ritter tatsächlich der Geist des abgeschiedenen Talbot ist, scheint mir in diesem Zusammenhange bedeutungslos. Schon durch die blofse Betonung der Ähnlichkeit des höllischen Geistes mit Talbot wird Schillers Zweck erreicht: Talbots Materialismus wird gebrandmarkt und der Vaterlandsfeind der Hölle zugewiesen.

Passivität, in der sie im Sinne der Romantiker mehr „gelebt wurde“ als selbst lebte, die bewufste selbstbestimmende Aktivität der Schillerschen Moralreligion setzend. Die höllischen Mächte weichen nun wieder zurück, und wie später am Ende des „Faust“ tut sich der Himmel auf: „Der Himmel öffnet seine goldnen Tore“ (V. 4941). Wie in Tiecks „Genoveva“ zieht die Heilige in überirdischer Verzückung in das jenseitige Reich ein.

Soweit das Hineinragen der überirdischen Welt nur als symbolische Verkörperung von Johannas eignem Seelenkampf dienen soll, ist natürlich nichts dagegen einzuwenden. Aber Schiller beschränkt sich nicht darauf, er stellt jene „romantische Geisterwelt“ auch als objektiv real dar und läfst sie in das äufsere und innere Geschehen des Dramas eingreifen.[1]) Die Jungfrau soll den Gegenbeweis liefern für Bertrands skeptische Worte im Prolog: „Ach es geschehen keine Wunder mehr“. Wunder auf Wunder häuft sie:[2]) Sie erkennt den König, den sie noch nie vorher gesehen, sie hat seine nächtlichen Gebete in der Ferne gehört, weissagt die Zukunft Frankreichs und Burgunds und sagt selbst die Entdeckung Amerikas voraus. Wie Simson zerreifst sie zum Schlufs die schweren Ketten, die sie fesseln. — Gott selbst endlich greift persönlich ein: Er bestimmt Johanna durch zürnende Donnerschläge vor allem Volke zu schweigendem Dulden: „Der Himmel sprach, drum schwieg ich“ (V. 4322). Auch den schwarzen Ritter werden wir angesichts dieser physischen Wunder geneigt sein, für eine reale Erscheinung zu halten.

Jedoch nicht nur physische, selbst psychische Wunder ereignen sich. Die jenseitige Welt greift unmittelbar in das seelische Getriebe Johannas ein. Es ist der schwerwiegendste Vorwurf, den man gegen die innere Technik des Dramas erheben kann, dafs Schiller die Kette der natürlichen psychologischen Motivierung durch Einwirkungen aufserseelischer, übernatürlicher Kräfte auf die Seele unterbricht. Fast überall, wo entscheidende seelische Wandlungen in Johanna vorgehen, ist die natürliche psychische Entwicklung gestört. Schon die Visionen sind kaum als

---

[1]) „Der schwarze Ritter soll dazu dienen, uns mit einem neuen Band an die romantische Geisterwelt zu knüpfen, da hier immer zwei Welten mit einander spielen“. Böttiger a. a. O. 1, 137.

[2]) „Unwiderstehlich Mädchen, du häufst Wunder auf Wunder! Ja nun glaub' ich, dafs dir nichts unmöglich ist“ (V. 2856).

Projektionen ihres eigenen Seeleninhaltes zu verstehen. Woher sollte sie die genaue Kenntnis von dem Vorhandensein und Aussehen des alten Schwertes auf St. Kathrinens Kirchhof haben? Der Geist lehrte sie es, erzählt sie selbst. Ebenso beschreibt ihr die heilige Jungfrau bis in Einzelheiten genau ihre künftige Fahne, als sie

> In frommer Andacht unter diesem Baum
> Gesessen und dem Schlafe widerstand. (V. 1397.)

Wohl wäre weder an der Realität der Erscheinungen noch an sichtbaren übernatürlichen Einwirkungen auf das Seelenleben irgendwie Anstofs zu nehmen, wenn sie als Symbole entsprechender psychischer Parallelvorgänge gelten könnten. Die psychischen Korrelate aber fehlen durchaus. Die Berufung und besonders das Liebesverbot sind in die Heldin von aufsen hineingelegt.

Die innere Berufung wäre wohl noch aus dem naiven Patriotismus des Landmädchens zu erklären, aber die darangeknüpfte Bedingung des Verzichts auf Männerliebe kann nicht aus ihrer Seele stammen. Auch Hebbel, der in seiner „Judith" ein verwandtes Problem behandelt, weist in seinem Tagebuch auf den übereinstimmenden Glauben der Völker hin, dafs nur aus einer jungfräulichen Seele der Mut hervorgehen könne, der sich dem Ungeheuersten gewachsen fühlt,[1]) begnügt sich aber damit nicht, sondern motiviert die seelische Kraft Judiths gerade als eine Umsetzung ihrer unbefriedigten Sinnlichkeit und bereitet damit auch ihren späteren Fall vor. Zwischen Weib und Jungfrau stehend[2]) rettet sich Judith vor ihrer eigenen Sinnlichkeit in den Dienst Gottes: „Ich springe in den Ewigen hinein, wie eine Verzweifelnde in tiefes Wasser".[3]) Schiller dagegen hat uns seine Heldin geradezu unsinnlich geschildert, und bis zu ihrem Fall verspüren wir keine Änderung ihres Empfindens. Wohl hätte Schiller nicht gerade wie Hebbel motivieren müssen, aber er motivierte das Liebesverbot aus Johannas seelischer Konstitution überhaupt nicht. Nicht Johannas eigene innere Stimme, sondern die heilige Jungfrau stellt die Liebe als Sünde für die Gottgesendete dar. Das konnte religiösem Fanatismus, das konnte Johanna in dem Bewufstsein, ihre ganze Kraft dem

[1]) Hebbel, Tagebücher 2, 2.
[2]) Ebenda 2, 4.
[3]) Hebbel, Werke 1, 19.

Vaterlande weihen zu müssen, so scheinen, aber es ist schlechterdings nicht einzusehen, wie sie, die uns vom Prolog ab als sinnlichen Regungen gänzlich unzugänglich geschildert ist, überhaupt auf den Gedanken kommen sollte, dafs ihr von sinnlicher Liebe Gefahr drohe, und dies dreimal ohne ausdrückliche Veranlassung zu betonen für nötig halten könnte (im Prolog und im 1. Akt, Szene 5).[1] Ohne objektive Begründung noch subjektiv psychologische Verankerung also stellt Schiller es einfach als Axiom hin:

Eine reine Jungfrau
Vollbringt jedwedes Herrliche auf Erden,
Wenn sie der ird'schen Liebe widersteht. (V. 1411.)

Der hier dargelegte psychologische Sachverhalt rechtfertigt Hettners Auffassung vollauf: Wie in der antiken Tragödie, steht am Anfang des Dramas „ein schicksalgleiches unübertretbares Göttergebot".[2]

Dafs Schiller mit Johannas religiösem Pflichtbewufstsein gerade die weltliche Liebe in Konflikt brachte, lag wohl weniger an der Andeutung, die er dafür in seiner Quelle schon im Namen la pucelle fand,[3] als daran, dafs sich ihm der Konflikt für sein

---

[1]) Weit näher hätte ihr die Furcht liegen müssen, in egoistisches Streben nach Macht und Ehre zu verfallen. Die innere Einheitlichkeit der Charakteristik Johannas wird durch den Liebeskonflikt von vornherein in Frage gestellt. Wenn Quinquerez meint, Schiller habe den Liebeskonflikt einem Konflikt mit der Ehrsucht einfach deswegen vorgezogen, weil jener das fruchtbarere Motiv sei, so rechtfertigt diese Begründung den Dichter nicht, sondern zeugt nur von völligem Mifsverständnis der moralphilosophischen Gründe, die Schiller gerade zur Verwendung eines Liebeskonfliktes veranlafsten. Vgl. Ivan Quinquerez, Quellenstudien zu Schillers Jungfrau von Orleans. Eine literarhistorische Untersuchung. Leipziger Dissertation 1893. S. 71.

Auch die Idee, die Hebbel später mit Bewufstsein in seiner Judith darstellte, dafs eine Frau, die aus dem eng beschränkten weiblichen Kreise herausstrebt in die grofse Welt der Männer, doch durch ihre eigene Weiblichkeit zu Fall kommt, ist nur ganz andeutungsweise gestreift.

[2]) Hettner, Literaturgeschichte III, 3, 290.

[3]) Auf einen Liebeskonflikt wies vielleicht auch die Bemerkung hin, die er in seiner Quelle fand, dafs einige französische Schriftsteller behaupten, die Jungfrau sei von Baudricourt, dem Bastard oder von Contrailles in Unehren erkannt worden. Schiller läfst Lionel V. 1961 darauf anspielen. Bei Shakespeare (Heinrich VI.) spricht Pucelle gelegentlich der Werbung Karls auch davon, dafs sie nicht der Liebe Bräuche erproben dürfe, weil ihr Beruf von oben geheiligt sei (1, 2). Shakespeare hat das Motiv dann aber

tragisches Schema besonders zu eignen schien. Denn ein spezielles Interesse an dem religiösen Konflikt als solchem fehlte ihm. Zu der inneren Freiheit und Erhabenheit Johannas als Vernunftwesen mufsten seiner dualistischen Auffassung nach der Liebe „sündige Flammen eitler Erdenlust", die ihrem sinnlich geknechteten Naturwesen entstammten, den wirksamsten Kontrast bilden: Die reine Jungfrau, die Gott gesendet, in Gefahr, herabgezogen zu werden in den „gemeinen Staub" irdischer Liebe! In keinem seiner Dramen hat Schiller so unbedingt der Rigorosität Kantischer Ethik gehuldigt wie hier. Das Thema der plötzlich aufflammenden Liebe ist romantischer Provenienz, die Lösung des Konfliktes so unromantisch wie möglich. Dem Romantiker wird in der Liebe die Erlösung aus endlicher Gebundenheit vermittelt; der Kantianer Schiller verweist die Liebe der Geschlechter aus dem Gebiete freier erlösender Unendlichkeit in das endlich gebundener Notwendigkeit. Der Gegensatz von Vernunft und Sinnlichkeit, Pflicht und Neigung hat bei Schiller nirgends eine schroffere Gestaltung gefunden als in dem Seelenkonflikt der Jungfrau. Nie klingt der harmonische Ausgleich beider Faktoren, den der Dichterphilosoph in „Anmut und Würde" anstrebte, irgendwie an:

> Denn dem Geisterreich, dem strengen, unverletzlichen,
> Verpflichtet mich der furchtbar bindende Vertrag. (V. 2115.)

Johanna handelt nicht als ein einzelnes individuell bestimmtes Wesen; sie ist die Verkörperung des überindividuellen Vernunftprinzips. Der abstrakte moralphilosophische Hintergrund stand allzuklar vor des Dichters Geist, und gerade deswegen gelang es ihm nicht, sein tragisches Schema individuell-psychologisch zu verankern und mit blutvollem Leben zu erfüllen. Das Schema

---

zu einem Konflikt nicht verwendet. Er benutzt es nur, um das spätere Geständnis ihrer Schwangerschaft, als sie verbrannt werden soll, in ein krasseres Licht zu setzen. Das religiöse Motiv schaltet bei Shakespeare überhaupt gänzlich aus; Johanna behauptet zwar ihre göttliche Sendung (1, 2), steht aber doch mit den bösen Geistern im Bunde (5, 3). Zum Schlufs verspricht sie den Höllengeistern Leib und Seele für ihre weitere Hilfe; die aber verlassen sie, und sie wird als Hexe von den Engländern verbrannt. Bei Shakespeare also war ebenso wie in Schillers Drama die Geisterwelt hereingezogen. Schiller las Shakespeares Drama kurz vor der Abfassung des seinen.

bleibt tot und scheint deutlich durch die theatralische Umhüllung durch. Nirgends in Schillers Dramen tritt daher die Zweiheit von philosophischer Grundlage und dichterischer Ausgestaltung so krass zutage, wie in der „Jungfrau".

So unmotiviert wie das Liebesverbot ist auch Johannas Übertretung desselben: Die Liebe auf den ersten Blick zu Lionel. Dafs auf dem Schlachtfelde, mitten im wilden Drang des Kampfes, das Weib in Johanna plötzlich erwacht, scheint um so unwahrscheinlicher, als sie noch kurz vorher Dunois' und La Hires Antrag ohne Spuren einer beginnenden Verwirrung abgewiesen hat: Sie hat der Sorel nichts anzuvertrauen, dessen sie sich vor Männern zu schämen hätte, und das Auge der Männer, das sie begehrt, ist ihr, wie sie ausdrücklich erklärt, ein Grauen. Nur an ihr Waffenhandwerk denkt sie, die Waffenstille „preſst und ängstigt" sie. Auch die siebente Szene des zweiten Aktes, in der die Jungfrau von Montgomery vergeblich „bei der Liebe heilig waltendem Gesetz" beschworen wird, ihn um seiner holden Braut willen, die weinend des Geliebten Wiederkunft erharrt, zu verschonen, bereitet nicht auf die spätere Katastrophe vor, wie man gemeint hat, sondern steht gerade im stärksten Kontrast zu ihr; über alles menschlich schwache Mitleiden siegt Johanna, wie sie später auch allen Lockungen der Liebe widersteht. Ihr Fall erscheint im Hinblick auf diese Prüfungen tiefer und theatralisch ergreifender — aber auch unverständlicher. Eine beginnende Verwirrung könnte man erst in dem Auftritt vor der Lionel-Szene finden. Dort aber wird sie von aufsen her in Johanna erregt — durch den schwarzen Ritter, den Sendboten der Hölle, der als das personifizierte sinnliche Prinzip ein Interesse daran hat, Johanna an ihrer vernunftgebotenen Sendung irre zu machen.[1]) Als es dem Höllengeist durch den ersten Hinweis auf die Treulosigkeit des Glücks nicht gelingt, Johanna wankend zu machen, da sucht er ihr tückisch die Saat innerer Verwirrung

[1]) Insofern in dieser Szene Vernunft und Sinnlichkeit, Himmel und Hölle, Spiel und Gegenspiel entscheidend aufeinandertreffen, scheint mir Hadlich im Recht, wenn er den Auftritt mit dem schwarzen Ritter als den Wendepunkt der inneren, die Lionelszene aber nur als den der äufseren Handlung betrachtet und in der Liebe nicht den Höhepunkt, sondern schon die beginnende absteigende Handlung sieht. Vgl. H. Hadlich. Die Jungfrau und Talbot. Über Schillers Darstellung religiös-sittlicher Lebensfragen. Euphorion 16, 410.

ins Herz zu streuen, indem er ihr in dunkel „doppelzüngiger“ Drohung die Wahrheit voraussagt: „In jedem Kampfe siegst du. — Aber gehe in keinen Kampf mehr“ (V. 3222). In jedem Kampf, wo auf dem Schlachtfeld Waffe gegen Waffe ficht, siegt sie, aber sie unterliegt in dem Streite, den auf dem Kampfplatz ihrer Seele ihr plötzlich aufbegehrendes sinnliches Naturwesen gegen ihr intelligibles Wesen führt. Die Hölle, das böse Prinzip, erreicht ihr Ziel: Die Sinnlichkeit schlägt unvermittelt in Johanna die Augen auf:

> Sobald du sahst, verliefs dich Gottes Schild,
> Ergriffen dich der Hölle Schlingen! (V. 3460.)

Die individuelle Bedingtheit dieses plötzlichen Sehendwerdens aber vermögen wir aus Johannas Charakter heraus nicht zu erfassen. Ähnlich wie bei dem Verbot der Himmel in die psychologische Lücke einspringt, scheint das gegnerische sinnliche Prinzip, die Hölle, die Übertretung zu veranlassen.

Auf göttliche Veranlassung hin büfst sie dann, und geläutert geht sie in den Tod. Dieser Tod aber erscheint dem nicht tiefer schürfenden Leser wie ein willkürlicher Theatertod, ohne Zusammenhang mit Schuld oder Sühne der Heldin. Und doch fliefst der Tod mit innerer Konsequenz aus der moralischen Entwicklung Johannas, einer Entwicklung, die der Kenner Schillerschen Wesens und Denkens durch alle Zufälligkeiten und romantischen Willkürlichkeiten der Dichtung hindurchscheinen sieht. Mit feinem Gefühl hat Petsch in der geheimnisvollen Verwundung der Jungfrau ein Symbol ihrer „moralischen Selbstentleibung“ erkannt.[1]) Johanna ist durch radikale Niederzwängung der Sinnlichkeit ganz intelligibles Wesen worden. Die Welt der *φαινόμενα* ist ihr in wesenlosem Scheine verblichen, da sie in das Reich der *νοούμενα* geschaut hat. Darum kann sie mit sanfter Sicherheit zu Raimond sprechen:

> Du siehst nur das Natürliche der Dinge,
> Denn deinen Blick umhüllt das ird'sche Band.
> Ich habe das Unsterbliche mit Augen
> Gesehen — (V. 4368.)

[1]) R. Petsch, Freiheit und Notwendigkeit in Schillers Dramen. München 1905. S. 245.

So bedeutet Johannas Tod nichts anderes als auch der der Tieckschen Genoveva: Die gänzliche Entmaterialisierung der Heldin, ihr Eingehen in die Heiligkeit.

Der mit der philosophischen Gedankenwelt Schillers vertraute Leser wird Hadlich gern zustimmen, wenn er in Johannas innerer Entwicklung „die Umwandlung von unschuldgetragner Geisteskindschaft zu in sich selbst schwacher Menschlichkeit hindurch zur selbständigen edlen Sittlichkeit" aufzeigt,[1]) doch wird er vom Standpunkt psychologischer Kunstkritik aus bei aller Anerkennung der Andeutung dieser Entwicklung im Symbol, in der empirischen Charakteristik Johannas die kausale Geschlossenheit der seelischen Entwicklung vermissen. Zuvieles, was im übernatürlichen Symbol angedeutet wird, bleibt, wie wir sahen, ohne subjektive Begründung in der individuellen Seele. Der symbolische Wahrheitsgehalt der übernatürlichen Welt schien Schiller ihr Hineinbeziehen in die Kausalverknüpfung der objektiven physischen wie psychischen Realität schon durch sich selbst zu rechtfertigen. So kommt es, dafs über der Dichtung — sicher sehr gegen die Absicht des Dichters — etwas von der passivischen Schicksalsauffassung der Romantik schwebt: Der Himmel läfst die Heldin schuldig werden, büfsen, sterben und zieht sie endlich zur Verklärung in sein Reich empor.

Ich kann mich bei der ästhetischen Beurteilung des Wunderbaren in Schillers Drama daher weder mit Hadlich einverstanden erklären, der „die philosophische und künstlerische Seite zu durchgängiger Einheit gebracht"[2]) sieht, noch kann ich Petschs philosophische Deutung des Wunderbaren als einer blofsen Steigerung natürlicher Kräfte, wie sie sich aus dem Hereinwirken des intelligiblen Charakters in die empirische Erscheinung ergebe,[3]) als ästhetische Rechtfertigung gelten lassen oder gar zugeben, dafs die Heldin in der inneren Entwicklung ungestört bleibe, und die Vorsehung alles, was sie mit ihr beabsichtigt, durch die folgerechte Entfaltung des Charakters bewirke.[4]) Das Verständnis der romantischen Wunderwelt in

[1]) Hadlich a. a. O. S. 384.
[2]) Ebenda S. 410.
[3]) Petsch a. a. O. S. 247.
[4]) Ebenda S. 234.

ihrer engen symbolischen Beziehung zu dem moralphilosophischen Grundschema der Dichtung — wie es Petsch und Hadlich in ihren mit hingebender Liebe zu Dichtung und Dichter unternommenen Analysen vermitteln — wird manche der romantischen Willkürlichkeiten in milderem Lichte erscheinen lassen; die klarste Einsicht in Absicht und Wege des Dichters kann aber doch die psychologischen Schwächen der Dichtung immer nur durch Erkenntnis ihrer subjektiven Bedingtheit im Dichter verständlicher machen, sie aber nie beseitigen. Ich glaube nicht, dafs Petsch im Recht ist, wenn er Lessings Vorschriften über die Behandlung des Wunderbaren von Schiller erfüllt sieht.[1]) Vielmehr scheinen mir die Bedenken, die Lessing einst gegen das christliche Trauerspiel erhob, noch Schillers „Jungfrau“ in vollem Umfange zu treffen:

„Wunder dulden wir nur in der physikalischen Welt: in der moralischen mufs alles seinen ordentlichen Lauf behalten ... Die Beweggründe zu jedem Entschlusse, zu jeder Änderung der geringsten Gedanken und Meinungen müssen, nach Mafsgabe des einmal angenommenen Charakters, genau gegeneinander abgewogen sein, und jene müssen nie mehr hervorbringen, als sie nach der strengsten Wahrheit hervorbringen können. Der Dichter kann die Kunst besitzen, uns durch Schönheiten des Details über Mifsverhältnisse dieser Art zu täuschen: aber er täuscht uns nur einmal und sobald wir wieder kalt werden, nehmen wir den Beifall, den er uns abgelauscht hat, zurück.“[2])

Wir sahen, wie sich bei Schiller das rein Sittliche über die symbolisch-religiöse Einkleidung bis zu deren objektiver Realisation entwickelt, ohne dafs doch der letzten psychologische Parallelvorgänge entsprächen, wodurch denn auch der religiöse Seelenkonflikt von aufsen aufgezwungen erscheint. So kommt es, dafs uns bei der Lektüre und noch mehr bei der Aufführung des Dramas selten ein Gefühl äufserer Theatralik verläfst und der Eindruck entsteht, als hätte den Dichter an der Geschichte der Jungfrau weniger das psychologische Problem interessiert als der theatralische Reichtum des Stoffes, die Gestalt des heldenhaften Hirtenmädchens, das sich von dem Hintergrunde eines

---

[1]) Petsch a. a. O. S. 224 f.
[2]) Lessings Schriften 9, 188 f.

imposanten Schlachtengemäldes, auf dem zwei grofse feindliche Nationen aufeinanderprallen, abhob.

Auch die Charakteristik Johannas bleibt im Theatralischen stecken. Nach Scherer hat Schiller sie „als eine rührende Gestalt gedacht mit einer Kinderphantasie und Kinderrede, und der heilige kindliche Glaube macht sie grofs.“ [1]) Diese Auffassung scheint mir der Absicht Schillers nur einseitig gerecht zu werden. Aus der naiven, instinktiven Frömmigkeit ihrer Mädchenzeit soll Johanna hinaufwachsen zur bewufsten Sittlichkeit der „reinen Jungfrau“, die nach Hadlich den Kernpunkt des Dramas bildet.[2]) Wie dem auch sei; fast alle unbefangenen Beurteiler des Dramas sind sich einig darin, dafs weder die Charakteristik des frommen Hirtenmädchens noch die der späteren reinen Jungfrau von zwingender Lebenswahrheit ist. Überall, wo wir Naivität und religiöses Erfülltsein suchen, finden wir sittliche Phrase. Mochte Schiller selbst die religiöse Begeisterung Johannas unter dem Gesichtswinkel seines rationalistischen Standpunktes betrachten, so war es doch ein ästhetischer Fehlgriff, seine subjektive Religionsauffassung durch die religiöse Charakteristik Johannas durchscheinen zu lassen, statt die Heldin von innen heraus objektiv zu charakterisieren.

Im Prolog tritt uns Johannas naiv-religiöses Wesen noch am überzeugendsten entgegen. Schiller hat ihr den Beruf einer Schäferin verliehen. Die stille Versenkung in sich selbst und der innig vertraute Zusammenhang mit der Natur, die dem Hirtenleben eigen sind, bilden den geeignetsten Boden für jede religiöse Mystik. Der Dichter schildert uns Johanna, wie sie geheime Zwiesprache mit der Luft des Berges pflegt und stundenlang sinnend unter dem alten Druidenbaum weilt, wie sie

> auf hoher Trift
> In Mitte ihrer Herde ragend steht,
> . . . . . den ernsten Blick
> Herabsenkt auf der Erde kleine Länder. (V. 97.)

Aber dieser Eindruck schwindet, sobald wir sie selbst sprechen hören. „In der Geschichte lebt, leidet und stirbt sie schön; in Schillers Trauerspiel — spricht sie schön.“ [3]) Die wenigen

[1]) Scherer, Literaturgeschichte[8] S. 601.
[2]) Hadlich a. a. O. S. 383.
[3]) Hebbel am 17. Januar 1837 an Elise. Briefe 1, 145.

religiösen Redewendungen, deren sich Johanna bedient, zeugen gegen jedes persönlich religiöse Innenleben, sie sind abstrakte Allgemeinbegriffe: „Der höchste Gott", „der Himmel", „Geschick", „Schicksal". Der Name Jesu wird gar nicht erwähnt. Besonders unwahr aber wirkt es, wenn die christlich-katholische Schwärmerin aus dem Volke in Schillers eigene klassizistische Diktion verfällt: „Denn nicht den Tag der frohen Heimkehr werd' ich sehn" (V. 2190) u. ä. Ja, selbst von Göttern spricht die Heilige: „Du rufest lauter irdisch fremde Götter an" (V. 2140), „Mich treibt die Götterstimme" (V. 2186). Sogar das Bibelwort Matthäus 10, 29: „Nun aber sind eure Haare auf dem Haupte alle gezählt" übersetzt sie in Schillers Sprache: „Ohne Götter fällt kein Haar vom Haupt des Menschen" (V. 4371). Antik fatalistische Wendungen begegnen mehrfach: „Aber endlich werd' ich selbst umkommen und erfüllen mein Geschick" (V. 2192), „Ein andres ist beschlossen in den Sternen" (V. 2272). Fast christlich klingt daneben noch ein antikisierendes Wort wie: „Das Glück wohnt droben in dem Schofs des ew'gen Vaters" (V. 2828). Diese Anklänge an die antike Weltanschauung, die dem Vorstellungskreis Johannas völlig fremd sein müfste, sind so zahlreich, dafs sie den biblischen Wendungen die Wage halten,[1]) die wenigen persönlich religiös gefärbten aber reichlich überwiegen. Wie nahe hätte es in der Versöhnungs-Szene Burgunds mit Du Chatel gelegen, auf den gekreuzigten Heiland hinzuweisen, der noch im Tode für seine Feinde betete — statt dessen:

> Frei wie das Firmament die Welt umspannt,
> So mufs die Gnade Freund und Feind umschliefsen. (V. 2731.)

Und die nun folgenden Worte, die an Matthäus 5, 45 anklingen, scheinen ihres religiösen Gehaltes geflissentlich entfärbt und schliefsen mit der abstrakten Moralformel:

> Was irgend gut ist und von oben kommt,
> Ist allgemein und ohne Vorbehalt.

Wie Lessings Nathan predigt die Jungfrau Humanität und Moral:

> Sei immer menschlich Herr, im Glück, wie du's
> Im Unglück warst — und auf der Gröfse Gipfel
> Vergifs nicht, was ein Freund wiegt in der Not. (V. 2763 ff.)

---

[1]) Vgl. auch die Zusammenstellung Peppmüllers, Biblisches und Homerisches in Schillers Jungfrau. Archiv für Literaturgeschichte 2, 179.

Schon aus dieser bescheidenen Beispielsauswahl, die noch um vieles vermehrt werden könnte, ergibt sich, wie wenig intensiv und echt Johannas Religiosität ist. Das Urteil des oft allzusehr religiös befangenen Vilmar scheint nicht zu hart: „Schiller ergriff die kirchlichen Motive, ohne derselben mächtig zu sein, noch mächtig zu werden; eben das ist allerdings einer der schwersten Fehler der Tragödie, dafs die religiöse Begeisterung der Jungfrau durch das ganze Stück nicht viel mehr als Phrase ist". [1])

Die Religiosität der übrigen Charaktere stuft sich in ihrer Intensität ungefähr gemäfs den näheren oder weiteren Beziehungen zu Johanna ab. Die Ritter des französischen Lagers sind religiös ganz konventionell gezeichnet; sie verehren Johanna mehr aus Liebe als aus religiöser Ehrfurcht: „Nicht ihren Wundern, ihrem Auge glaub' ich" (Dunois, V. 1443). König Karls Religiosität entspringt seinem schwächlichen, energielosen Wesen: Er glaubt sich zuerst vom Himmel verworfen; als dann Johannas rettende Erscheinung auftritt, da fühlt er sich sofort wieder unter dem Schutze des Himmels; wankelmütig aber legt er bald darauf den Donner Gottes Johanna zum Nachteil aus und verbannt sie auf eine unbegründete Anklage hin, um sie zum Schlufs, nachdem sie den Engländern den schon gewissen Sieg entrissen hat, wieder als Engel zu preisen, — und das alles immer im Namen der Religion! Auch Agnes Sorels Religiosität erhebt sich nicht über das Konventionelle. Als echte Frau ist sie nur für den Geliebten da; Karls Glück steht im Zentrum ihres ganzen Gefühlslebens. Um seinetwillen ist sie Patriotin, um seinetwillen ist sie frommgläubig: Keinen Augenblick zweifelt sie, dafs Gott den geliebten Mann erretten wird. In Thibaut dagegen hat Schiller sehr glücklich die mittelalterlich-abergläubische Religiosität des gemeinen Mannes verkörpert, in der es „gegründet ist, bei aufserordentlichen Erscheinungen weit lieber auf ein übermenschliches böses als gutes Prinzipium zu schliefsen". Er ist ein nüchterner religiös konservativer Familienvater und Alltagsmensch. Sicher war es ein feiner psychologischer Zug, gerade einen solchen Charakter zum Vater der religiösen Schwärmerin zu machen.[2])

---

[1]) Vilmar, Geschichte der deutschen Nationalliteratur[26] S. 248.
[2]) Böttiger a. a. O. 1, 137.

Thibaut in seiner ablehnenden Haltung gegen Johanna leitet über zu den Personen des feindlichen Lagers. Da ist zunächst die alles überragende Figur Talbots. Sein Tod ist als Symbol für das Unterliegen des bösen, sinnlichen Prinzips aufzufassen. Schiller wollte in ihm den stärksten Kontrast zu Johannas überzeugter Religiosität schaffen: den überzeugten Atheismus und Materialismus. Aber seine vernunftklare Aufrichtigkeit, sein bitterer Skeptizismus, der selbst durch den Tod nicht eingeschüchtert wird, machen ihn uns zum sympathischsten Charakter des Dramas. Die hochragende Gestalt des grofsen Skeptikers auf dem preufsischen Königsthrone, Friedrich der Grofse, ist hier Schillers Modell gewesen[1]) (Schiller hatte eine Friedriciade geplant). Die letzten Worte des sterbenden Talbot:

> und der Erde geb' ich,
> Der ew'gen Sonne die Atome wieder,
> Die sich zu Schmerz und Lust in mir gefügt. (V. 3092.)

klingen nach Kettners Feststellung an Friedrichs des Grofsen Vermächtnis an: „Je rends de bon gré . . . mon corps aux éléments dont il a été composé". Der aus persönlich weiblicher Liebe frommen Sorel steht im feindlichen Lager die ausgesprochen irreligiöse, weiblich-rachsüchtige, egoistische und unmoralische Isabeau gegenüber, gleichzeitig auch eine Kontrastfigur zu Johanna. Lionel schliefslich, der den sterbenden Talbot an seinen Schöpfer mahnt, führt als Liebhaber Johannas wieder zu der religiöseren Haltung der französischen Ritter zurück. Burgund, der zwischen beiden Parteien steht, wird entsprechend von Isabeau durch die Worte charakterisiert: „Dieser Herzog, der sein Lebenlang geschwankt hat zwischen Bös und Gut" (V. 1904).

Schon bei dieser skizzenhaften Gruppierung der Charaktere gemäfs ihrem religiösen Standpunkt, ergibt sich, dafs die Religion auf seiten des französischen Patriotismus, die Irreligion sich aber auf seiten der unrechtmäfsig ins Land eingefallenen Feinde befindet. Wieder sind die gleichen Abstufungen beim Patriotismus zu beobachten. Auf der Grenze stehen wieder Thibaut und Lionel. Thibaut, mifstrauisch gegen Johanna und patriotisch

---

[1]) G. Kettner, Talbots Sterbemonolog. Zeitschrift für deutsche Philologie 10, 344.

indifferent, vermengt nicht wie seine Landsleute Religion und Patriotismus: „Lafst uns still gehorchend harren, wen uns der Sieg zum König geben wird. Das Glück der Schlachten ist das Urteil Gottes“ (V. 449). Lionel will aus Liebe zu Johanna der englischen Sache untreu werden. Wieder leuchtet durch diese patriotisch-religiöse Gruppierung der Charaktere Schillers Schema durch: Auf seiten des Rechts der moralgesetzlich geforderte Patriotismus, — konsequent ist auf die feindliche Seite Irreligiosität, Immoral und Egoismus gestellt. Dem entspricht es, dafs für Johanna Gott nicht der allgemeine Christengott, sondern der französisch nationale Frankreichs ist, des Paradieses der Länder, das Gott liebt, wie den Apfel seines Auges (V. 411); denn: „Frankreichs königliches Wappen hängt am Throne Gottes“ (V. 2168). Als höheres Prinzip gilt hier also der Patriotismus, in dessen Dienst die Religion tritt. Es ist daher nicht verwunderlich, dafs Johannas Patriotismus gelegentlich die elementarsten Forderungen christlicher Ethik aufser acht läfst: „Es ist ihr nicht genug, das Vaterland zu retten, sie will Rache üben:

> Auch Englands Mütter mögen die Verzweiflung nun
> Erfahren, und die Tränen kennen lernen,
> Die Frankreichs jammervolle Gattinnen geweint“. (V. 2154.)

Ist diese Religiosität nicht viel mehr antik oder alttestamentlich als christlich?

Überall — in Diktion und Charakteristik wie in der Ideenführung — sehen wir einen klaffenden Rifs zwischen christlicher Religiosität und Schillerschem Moralglauben. Da es Schiller nicht verstanden hat, persönlich hinter seinen Gestalten zurückzutreten, so ist das religiöse und moralische Element nicht organisch ineinander aufgegangen. Die Identifizierung von Religion und Patriotismus (Moral) erscheint als durchaus unberechtigt. Die religiöse Idee des Dramas, wie sie etwa die Verse aussprechen:

> Durch eine zarte Jungfrau wird er sich
> Verherrlichen, denn er ist der Allmächt'ge (V. 399.)

wird überstrahlt durch die moralisch-patriotische, als die eigentliche Triebidee des Dramas:

> Was ist unschuldig, heilig, menschlich, gut,
> Wenn es der Kampf nicht ist um's Vaterland? (V. 2344.)

Die religiöse Idee ist der moralischen nur äufserlich aufgeheftet; auch dem religiösen Konflikt der Heldin liegt ein rein moralischer zugrunde.

Die christliche Glaubensidee ist in der „Jungfrau“ also nicht viel mehr als eine poetische romantisierende Etikette des Kant-Schillerschen Moralglaubens. Und doch hat man behauptet, „die Geschichte der Jungfrau als die heilige Geschichte der Menschheit selbst auf Erden“ werde in Schillers Drama „zum universellen Symbol der christlichen Glaubens- und Heiligungsidee“![1]) Scheint es nicht vielmehr, als wenn hier der Rationalismus, diesmal im Gewande des romantisch gefärbten Klassizismus, wiederum an dem Versuche, das persönlich-religiöse Problem zu gestalten, gescheitert wäre?

Nach der vorangegangenen Untersuchung stellt sich mir die Stellungnahme Schillers in der „Jungfrau von Orleans“ zur positiven Religion und ihrer romantischen Poetisierung folgendermafsen dar: Schiller lehnte die Romantik ihrem Ideen- und Gefühlsgehalt nach, wie er ihm kurz vorher noch in der „Genoveva“ entgegengetreten war, ab, erkannte aber den theatralischen Wert romantischer Symbole für das Drama an. Er beabsichtigte daher mit seinem „romantischen Trauerspiel“ unter Wahrung der romantisch-symbolischen Einkleidung der innerlich wie äufserlich zerfliefsenden Genovevadichtung ein in der Handlung streng konzentriertes Drama an die Seite zu stellen, das im Gegensatz zu der ihm antipathischen Gefühlsreligion der Romantiker, insonderheit der dumpfen religiösen Verschwommenheit Tiecks, mit den gleichen übernatürlichen, dem Anschauungskreise der positiven Religion entnommenen Symbolen den Weg zu der bewufsten Klarheit seiner am Kantianismus genährten Moralreligion weisen sollte.

---

[1]) G. Fr. Eysell, Schillers Jungfrau von Orleans neu erklärt und nach ihrem christlichen Gehalte gewürdigt. Programm Hersfeld 1870.

Drittes Kapitel.

Die Romantik.

I. Die Weltanschauung der Romantik.

Ästhetik und Philosophie.

Ähnlich wie der Rationalismus in den siebziger Jahren die Gegenströmung des Sturm und Drang hervorgerufen hatte, so löste der jenem verwandte Klassizismus um die Wende des 18. Jahrhunderts die machtvolle subjektivistische Reaktion der Romantik aus.[1]) Der Klassizismus hatte dem Sturm und Drang ein schnelles Ende bereitet und so hemmend in die Weiterentwicklung des Individualismus eingegriffen. Erst zwanzig Jahre später konnte dieser in der Romantik zum reinsten Subjektivismus fortschreiten.

Die klassische Kunsttheorie forderte die Darstellung des Typischen, allgemein Menschlichen und die Ausschaltung alles nach ihrer Meinung subjektiv Zufälligen. Das rationalistische Ideal der absoluten (antiken) Normalschönheit ohne jedes subjektive Gepräge war auch das ihre. Zugunsten der geschlossenen Harmonie seines Werkes trat der Künstler ganz hinter seiner Schöpfung zurück; diese ruhte vollkommen abgerundet nur in sich selbst, und alle Probleme lösten sich klar und harmonisch. Für den Reiz des Fragments konnte der Klassizismus daher kein Verständnis finden. Wie der Rationalismus verlangte auch er Klarheit und Deutlichkeit; alles rein Gefühlsmäfsige, subjektiv Dämmernde in Sprache und Stimmung war verbannt. Schliefslich blieb auch das Humanitätsideal des Klassizismus im wesentlichen das der Aufklärung, nur wurde es poetisch erwärmt und vertieft und von der positiven Religion endgültig abgetrennt.

[1]) Bei Feststellung dieses Sachverhaltes sei nicht übersehen, dafs die Romantik keine einseitig ästhetische Strömung war, dafs der Kampf gegen den Klassizismus als solchen eben zunächst nur ein Teil jenes gröfseren Kampfes war, den die Romantik für ihre — zwar bewufste und durchaus intellektuell begründete — Gefühlskultur gegen die einseitige Verstandeskultur des Rationalismus führte.

Diesem kühlen und unpersönlichen Programm stellten nun die Romantiker ihr durchaus subjektives entgegen. Der Künstler galt ihnen mehr als das Kunstwerk, der Rausch der künstlerischen Stimmung mehr als deren formale Gestaltung, — als die Form, die gemäfs dem Prinzip der romantischen Ironie in jedem Moment subjektiv durchbrochen werden kann und soll, das intuitive gefühlsmäfsige Erfassen mehr als das klare Verstehen, das innere Erleben eines Problems mehr als seine Lösung. Hierin findet auch die Vorliebe der Romantiker für Fragmente ihren Grund. Aber selbst die romantischen Dichtungen, die zu Ende geführt sind, behalten doch immer einen fragmentarischen Charakter, ein ungelöster Rest bleibt, ein wehmütig ironisches Fragezeichen: Die klassische Kunst will Erfüllung geben, die romantische unendliche Sehnsucht erregen.

Das rationalistisch-klassische Schönheitsideal bezeichnete Wackenroder als „traurige Afterweisheit", als „blinden Glauben des Zeitalters".[1]) Nicht mehr die Schönheit des ewigen Typus, sondern die des einzelnen eigenartigen Subjekts bestrebten sich die Romantiker darzustellen. Dem klassischen Ideal der klaren in sich geschlossenen Harmonie setzten sie die Schönheit des harmonischen Chaos[2]) entgegen, dem intellektuell basierten Humanitäts- und Moralglauben die rein aus dem Gefühl quellende Religion. Und dieser letzte Gegensatz ist der tiefste und grundlegendste zwischen Klassizismus und Romantik. Denn letzten Endes verbarg sich unter den ästhetischen Gegensätzen ein religiöser: Der Kampf zweier gänzlich verschiedener Weltanschauungen.

Wenn die Romantiker Schiller so heftig angriffen, so bekämpften sie in seinem Klassizismus nicht so sehr die gegnerische Kunstanschauung als vielmehr den klassizistisch verkappten Rationalismus, den Erbfeind des Subjektivismus. Goethe hatte einem reinen Klassizismus nur in ganz wenigen Werken gehuldigt. Er, der mit ganzer Seele im realen, tätigen Leben stand, konnte die dem Klassizismus anhaftende Einseitigkeit auf die Dauer nicht verkennen; besonders aber erleichterte ihm die Verwandtschaft seiner Weltanschauung mit der der Romantik[3])

[1]) Wackenroder, Werke 1, 59.

[2]) Fr. Schlegels Jugendschriften, herausg. von Minor, 2, 358.

[3]) Albert Malte Wagner in seiner Schrift: Goethe, Kleist, Hebbel und das religiöse Problem ihrer dramatischen Dichtungen, Hamburg-Leipzig 1911,

(vgl. oben S. 21 f.) das Verständnis für die jungen Neuerer, so dafs sich leicht ein freundschaftliches Verhältnis entwickelte zwischen ihm und den Jungen, die ihrerseits Goethe als das Ideal des universellen Künstlers und des Vollmenschen überhaupt vergötterten.

Um so erbitterter mufste die Feindschaft zwischen Schiller und der Romantik sein. Denn er blieb der klassizistischen Kunsttheorie unbedingt treu. Ihre absolute Gültigkeit war eine Existenzbedingung seiner idealistischen Kunst. Instinktiv mufste sich Schillers asketisch-idealistischer Dualismus auflehnen gegen den daseinsfreudigen Monismus der jung aufstrebenden Romantiker. Für Kant und Schiller waren Vernunft und Sinnlichkeit, Seele und Leib etwas wesensverschiedenes. Eine unüberbrückbare Kluft trennte beide. Zwar hatte Schiller gerade in der Ethik die Härte dieses Dualismus empfunden, aber er war in „Anmut und Würde" und in den „Briefen über ästhetische Erziehung" doch nur bis zu einem ästhetischen Kompromifs gelangt, bei dem die Vernunft das unbestrittenste Übergewicht behielt (vgl. oben S. 25). „Weil der Dichter das eigentlich Religiöse wegen seines Rationalismus nicht in den Bereich seiner Spekulation zu ziehen vermag, so tritt an die Stelle desselben die mehr ästhetische Seite des Ideals." [1]) Die Romantiker gingen weiter: Für sie ist Leib und Seele nicht mehr etwas „ewig und ursprünglich Verschiedenes", „Wer heifst euch auch so töricht unterscheiden und die ewige Harmonie des Universums kindisch zerreifsen und zerspalten wollen?" fragt Friedr. Schlegel. [2]) Er und seine Freunde schritten zum metaphysischen Monismus fort.

Wohl fufste auch die Romantik auf Kant; denn er hatte ja als Erster den Schwerpunkt der Philosophie ins Subjekt gelegt

---

S. 38 behauptet, dafs nur dem „oberflächlichen Betrachter" Goethes Religion der der Romantik verwandt scheine. Er verwechselt dann aber in seiner nachfolgenden Begründung Goethesches und romantisches Wesen mit Goethescher und romantischer Weltanschauung. Wohl ist der Romantiker innerlich dualistisch zerspalten, aber seine Sehnsucht nach Einheit und Harmonie strebt nach Überwindung des Dualismus in einer monistischen Weltanschauung, die philosophisch der Goetheschen nahe verwandt ist. Goethes Weltanschauung dagegen war nur die Projektion seines eignen harmonischen Wesens. Gemeinsam wiederum ist Goethe und der Romantik die Innigkeit des pantheistischen Naturgefühls.

[1]) Hans Clasen, Die Ideen Gott, Unsterblichkeit und Freiheit bei Schiller. Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik 144, 43.

[2]) Fr. Schlegels Jugendschriften 2, 322.

und so die Grundlagen für ihre subjektivistische Philosophie geschaffen. Fichte hatte dann die Kantische Lehre zum konsequenten subjektiven Idealismus fortgebildet. Aber beide, Kant wie Fichte, hatten einseitig das geistige Element betont. Fichte war zwar über Kant hinaus zu einem erkenntnistheoretischen Monismus weitergeschritten, hatte aber doch dessen ethischen Dualismus in ganzer Schärfe beibehalten. Die Natur hatte er zum Geschöpf und zur Magd des geistigen Ich erniedrigt, hatte in der Ethik ganz wie Kant dem sittlichen Trieb den Naturtrieb entgegengestellt. Der Subjektivismus der Romantiker aber konnte die einengende Schablone eines so starren und harten Sittengesetzes, wie das Kantische ihnen schien, nicht ertragen. Friedrich Schlegel meinte, „die Pflicht der Kantianer verhält sich zu der Stimme der Gottheit in uns, wie die getrocknete Pflanze zur frischen Blume am lebenden Stamme“,[1]) und als Grundsatz stellte er auf: Nichts mehr aus Pflicht, sondern alles aus Liebe tun.[2])

Im Gegensatz zu Kant, Schiller und der positiven Religion suchte die freudige Lebensbejahung der Romantiker die Seligkeit nicht in einer jenseitigen Welt, einer aufserweltlichen Gottheit; sie zogen die Gottheit in die reale Welt, wie die Mystiker in ihr eigenes Subjekt hinein, und forderten die Seligkeit und Unsterblichkeit auf Erden. So wurden sie Pantheisten. Daher aber auch ihr fieberndes Hasten nach irdischem Genufs und die brünstige Sinnlichkeit ihrer pantheistischen Religion.

Die überströmende Liebe der Romantiker zur bunten Mannigfaltigkeit der Natur durfte keine Herabsetzung der Sinnenwelt dulden. Sie mufsten notwendig über Fichtes Einseitigkeit hinausgehen; und das tat Schelling, der eigentliche Philosoph der Romantik, der die Welt der Natur wieder gleichberechtigt neben die des Geistes setzte, indem er die Natur als stufenweise sich emporringende Gottheit darstellte. Setzt der Kantianer Fichte noch vor Anbeginn allen weltlichen Seins den uranfänglichen Willen zur Pflicht, so heifst es am Ausgangspunkt der romantischen Philosophie Schellings: Im Anfang war die Sehnsucht, — die Sehnsucht einer aus dem Dunkel eigner Einsamkeit durch mannigfaltige Gestaltungen zum Bewufstsein hinaufstrebenden Gottheit, die im Menschen schliefs-

[1]) Fr. Schlegels Jugendschriften 2, 293.
[2]) Ebenda S. 324.

lich sich selber findet, aus erstaunten Menschenaugen plötzlich auf sich selbst herabschaut und wie eine Jungfrau, die über Nacht zum bewufsten Weibe erwacht ist, beseligt ihrer eignen Schönheit inne wird, — bis die Sehnsucht sich endlich wieder auflöst im Absoluten, in dem Subjekt und Objekt, Individuum und Universum, Mensch und Gott zur Einheit verschmelzenden Rausche künstlerischen Erlebens. Mit dem „transzendentalen Idealismus“ schuf Schelling sich dann den „Zauberstab“, der mühelos den Geist verkörperte und die Materie vergeistigte, bis er endlich in seinem Identitätssystem Natur und Geist nur als zwei verschiedene Ausdrucksformen des einen Absoluten setzte. So war die romantische Philosophie auf den Standpunkt Spinozas gekommen, in dessen anbetender Verehrung sich alle Romantiker zusammenfanden. Friedrich Schlegel findet in Spinoza „den Anfang und das Ende aller Phantasie“;[1]) er begreift nicht, wie man ein Dichter sein kann, ohne den Spinoza zu verehren und ganz der seinige zu werden. Novalis nennt ihn einen „Gottrunkenen Menschen“,[2]) und Schleiermacher opferte in seinen „Reden“ „ehrerbietig eine Locke den Manen des heiligen verstofsenen Spinoza“; „voller Religion war Er und voll heiligen Geistes“.[3]) Kant war den Romantikern ein Philosoph, — Spinoza ein Religionsstifter. Von Kant und Fichte — von dem Selbstgesetz der Vernunft — gingen sie aus und endeten bei Spinoza — bei der Idee des Universums, in der sich die Philosophie mit der Religion berührt.[4])

Religion.

Diesen letzten Gedanken hatte Friedrich Schlegel unter dem Einflufs Schleiermachers formuliert, dem die Idee des Universums wirklich zum religiösen Erlebnis geworden war. Seine 1799 erschienenen „Reden über die Religion“ sind der tiefste Ausdruck romantischen Religionsempfindens und stehen daher im schärfsten Kontrast zu der Religionsauffassung Kants und der Aufklärung.

---

[1]) Fr. Schlegels Jugendschriften 2, 360.
[2]) Novalis, Schriften, herausg. von Minor, 2, 292.
[3]) Schleiermachers „Reden“, herausg. von Pünjer, S. 52.
[4]) Fr. Schlegels Jugendschriften 2, 302.

Kant hatte noch ganz rationalistisch in der positiv christlichen Religion die allegorische Darstellung des Moral- und Vernunftglaubens gesehen. Die Religion war für ihn nicht mehr als eine populäre Dienerin der Moral, der Vernunft. Der Religionsphilosoph der Romantik stellte der abstrakten Vernunft das lebendige Gefühl entgegen: Das Gefühlsleben ist die Provinz der Religion. Diese aber als ein rein passives Gefühl, als ein Anschauen des Universums, als Genieſsen Gottes, ist streng von der Moral, die ihrem Wesen nach alle Beeinflussungen seitens des Gefühlslebens ablehnen muſs, zu trennen. Der Mensch kann daher „nichts aus Religion“ tun, wohl aber soll er „alles mit Religion“ verrichten. „Die religiösen Gefühle sollen wie eine heilige Musik alles Tun des Menschen begleiten“.[1]) Das Wesen der Religion „ist weder Denken noch Handeln, sondern Anschauung und Gefühl“.[2]) Nicht auf das äuſsere dogmatische Gewand einer Religion, wie die Orthodoxie, nicht auf ihren vernünftigen moralischen Gehalt, wie Kant und die Aufklärung, legt Schleiermacher daher den Hauptwert, sondern auf die Intensität des in ihr lebenden Gefühls: Übte die Aufklärung Toleranz aus vernünftigen Erwägungen, so entquillt die Toleranz der Romantik dem rein religiösen Gefühl.

Für dieses religiöse Gefühl hatte Kant aber in seinem System keinen Platz gefunden. Durch seine Erkenntnistheorie hatte er eine jenseitige hinter den realen Erscheinungen liegende Welt zu erweisen gesucht und hatte dann als Konsequenzen der praktischen Vernunft die Existenz eines jenseitigen Gottes und die persönliche Unsterblichkeit postuliert. Aber Gott und Unsterblichkeit blieben bei ihm abstrakte Begriffe, bildeten nicht eine Quelle steter religiöser Begeisterung wie bei Schleiermacher. Dieser eifert daher auch heftig gegen den „vollendeten und gerundeten Idealismus“ [3]) seiner Tage (Kant, Fichte), gegen das „leere Spiel mit Formeln, die immer anders wiederkamen, und denen nie etwas entsprechen wollte, — weil es an Religion gebrach“,[4]) weil es „an dem Grundgefühl der unendlichen und lebendigen Natur fehlt, deren Symbol Mannigfaltigkeit und

---

[1]) „Reden“ S. 71.
[2]) Ebenda S. 46.
[3]) Ebenda S. 52.
[4]) Ebenda S. 51.

Individualität ist".[1]) Und dieses Gefühl treibt den romantischen Redner zu einem höheren Realismus: Nicht aufserhalb der realen Endlichkeit, sondern in ihr selbst lehrt er das Unendliche, das göttliche Erfassen und zwar nicht durch begriffliche Spekulation, sondern durch Intuition, durch die „unmittelbare Einheit der Anschauung und des Gefühls".[2])

Gerade der einfachste und elementarste sinnliche Vorgang ist ihm die Quelle des Religionsgefühls: Die Bildung unseres Selbstbewufstseins in unzähligen blitzschnell vorüberhuschenden sinnlichen Wahrnehmungsakten, in denen Subjekt und Objekt momentan ineinanderfliefsen, in denen ein erstes „Zusammentreten des allgemeinen Lebens mit einem besonderen" stattfindet.[3]) In diesem Moment liegt das Einzelwesen unmittelbar am Busen der unendlichen Welt, ist in diesem Augenblick ihre Seele und fühlt, wenngleich nur durch einen ihrer Teile, ihr unendliches Leben wie das seinige.[4]) Es ist bezeichnend für den Romantiker, dafs er zur Verherrlichung dieser Vereinigung kein schöneres Symbol als das der Liebe findet: „Schamhaft und zart wie ein jungfräulicher Kufs, heilig und fruchtbar wie eine bräutliche Umarmung" ist ihm dieser Moment, er ist „die höchste Blüte der Religion". Erst wenn der Rausch verflogen, spiegelt sich gesondert die Anschauung des Universums „in der offenen Seele wie das Bild der sich entwindenden Geliebten in dem aufgeschlagenen Auge des Jünglings".[5])

Auch Schleiermacher, wie seinem geliebten Spinoza, war „das Universum seine einzige und ewige Liebe".[6]) Alles was über die gefühlsmäfsige Anschauung des unendlichen Universums hinaus zur Bestimmung von Natur und Substanz der Gottheit vordringen und ihr in menschlicher Beschränktheit gar individuell persönliche Attribute beilegen will, gilt ihm als leere Mythologie. Daher seine energische Verteidigung des pantheistischen Gottesbegriffes,[7]) daher seine Verachtung für den persönlichen Unsterblichkeitsglauben, der ihm „ganz irreligiös, dem Geist der

---

[1]) „Reden" S. 50.
[2]) Ebenda S. 52. (2. Aufl.)
[3]) Ebenda S. 55. (2. Aufl.)
[4]) Ebenda S. 78.
[5]) Ebenda S. 79.
[6]) Ebenda S. 52.
[7]) Ebenda S. 128 ff.

Religion grade zuwider“ [1]) zu sein scheint. Nur die bedingungslose Hingabe der Persönlichkeit an das geliebte Universum, nur diese bietet Berechtigung und Gewähr für den Glauben an Unsterblichkeit — an eine unpersönliche überindividuelle: „Mitten in der Endlichkeit Eins werden mit dem Unendlichen und ewig sein in einem Augenblick, das ist die Unsterblichkeit der Religion“. [2])

Pantheistisch fühlten auch alle anderen Romantiker. Selbst Novalis, der flüchtig betrachtet auf dem Boden des positiven Christentums zu stehen scheint. Schon im „Blütenstaub“, also vor Schleiermachers Hervortreten, hatte er als Pantheismus die Idee bezeichnet, dafs alles Organ der Gottheit, Mittler sein könne, [3]) eine Auffassung, zu der er sich selbst durch die ganz pantheistische Auslegung des christlichen Abendmahls in der „Hymne“ bekennt. [4]) Oft genug hat er die Idee der Mittlerschaft Christi ins Pantheistische übertragen. „Le christ historique cède peu-à-peu la place à un nouveau Messie — le Messie panthéistique de la nature, l'Universelle Médiateur; à l'Evangile historique se substitue un Evangile naturiste“. „La physique devient une religion élémentaire et inversement la religion apparaît comme une physique supérieure.“ [5]) Worte, wie „Die individuelle Seele soll mit der Weltseele übereinstimmend werden“, [6]) oder „Die Predigt soll pantheistisch sein“, [7]) weisen in dieselbe Richtung. Der „Ofterdingen“ ist ein mystisches Gemisch von Christentum und Naturphilosophie, und selbst in den christlichen „Hymnen an die Nacht“ herrscht durchaus ein pantheistischer Grundton. Den Ausgleich zwischen Christentum und Naturreligion, um den sich Tieck und später Zacharias Werner vergeblich abmühten, fand Novalis, das Pan individualisierend, in einem poetischen Persönlichkeits-Pantheismus: „Die Individualität in der Natur ist ganz unendlich. Wie sehr belebt diese Ansicht unsere Hoffnungen von der Personalität des

---

[1]) „Reden“ S. 131.
[2]) Ebenda S. 133.
[3]) Novalis 2, 128.
[4]) Ebenda 1, 87.
[5]) E. Spenlé, Novalis, Essai sur l'Idéalisme romantique en Allemagne. Paris 1904. S. 286 f.
[6]) Novalis 3, 33.
[7]) Ebenda 2, 295.

Universums“.[1]) Novalis' dichterischer Eigenart gemäfs, nicht zum wenigsten aber auch unter dem Banne der übermächtigen Liebe, die ihn an die tote Braut fesselte, nahm ihm die Gottheit oft persönliche Gestalt an — und meist die der Geliebten. Im Grunde kam aber auch er mit Schleiermacher in der reinen bekenntnislosen Gefühlsreligion überein. In dem Aufsatz „Die Christenheit oder Europa“, in dem er den „gereinigten Katholizismus“ als Zukunftsreligion preist, gilt ihm doch die blofse „Freude an aller Religion“ oder der Glauben an die Mittlerschaft, „die Allfähigkeit alles Irdischen Wein und Brot des ewigen Lebens zu sein“, ebensogut als Christentum wie der „Glaube an Christus, seine Mutter und die Heiligen“.[2]) Novalis' Religion war „praktische Poesie“,[3]) sie war zu poetisch, um kritisch sein zu dürfen.[4])

Noch deutlicher als bei Novalis tritt der Pantheismus in Friedrich Schlegels religiösen Anschauungen zutage. Auch er hatte schon vor dem Erscheinen der „Reden“ in dem Briefe „Über die Philosophie“ den Gedanken des Universums und seiner Harmonie als sein „Eins und Alles“ bezeichnet und von seiner Anbetung des Universums gesprochen.[5]) Auch seine Auffassung vom Wesen der Religion ähnelt hier schon der Schleiermachers. Als Religion will er nur gelten lassen, „wenn man voll von Gott ist; wenn ein Hauch von Andacht und Begeisterung über unser ganzes Sein ausgegossen ist“.[6]) Seine „Ideen“ vom Jahre 1799 stehen dann ganz unter dem Eindruck von Schleiermachers Buch, suchen aber bewufst über dessen Standpunkt hinauszugehen.

Schleiermachers eigene Religionsdefinition war radikal subjektivistisch. Jede Empfindung, die ein Einzelding als Teil und Symbol des Universums in der menschlichen Seele auslöst, ist ihm religiös. Die romantischen Freunde zogen nun aus seiner Definition Konsequenzen, die zwar nicht in seinem Sinne, aber doch die Fortentwicklung seines subjektivistischen Religionsbegriffes waren. Der erste Teil der 18. Idee: „Den Geist des

---

[1]) Novalis 3, 29.
[2]) Ebenda 2, 44.
[3]) Ebenda 3, 35.
[4]) Haym, Romantische Schule S. 467.
[5]) Fr. Schlegels Jugendschriften 2, 324.
[6]) Ebenda.

sittlichen Menschen mufs Religion überall umfliefsen wie sein Element", könnte sich auch in den „Reden" finden, aber der zweite Teil: „und dieses lichte Chaos von göttlichen Gedanken und Gefühlen nennen wir Enthusiasmus"[1]) trägt das charakteristisch Schlegelsche Gepräge. Ein lichtes Chaos von göttlichen Gedanken (!) und Gefühlen ist ihm Religion. Hatte Schleiermacher zwischen Religion, Kunst und Philosophie noch strenge Grenzen gezogen, so sucht der romantische Programmatiker Schleiermachers Religion, ähnlich wie er früher eine Universalpoesie gefordert hatte, zu einer romantischen Universalreligion fortzuführen. Poesie und Philosophie sind nur Faktoren der Religion, beide verbunden, ergeben Religion.[2]) Ja, die Religion ist ihm überhaupt das Zentrum der gesamten Bildung, überall das schlechthin Ursprüngliche.[3])

Religion und Kunst.

Die romantische Universalreligion umfafst alle Gebiete des seelischen Lebens, sofern sie von einem tiefen Gefühl, von Enthusiasmus, den auch Novalis als das „Element" der Religion bezeichnet,[4]) durchdrungen sind. Enthusiasmus ist aber den Romantikern auch das Wesen der künstlerischen Begeisterung. Sie also war in erster Linie Religion. Jedes Kunstwerk war eine religiöse Offenbarung, es stellte die Erfassung des Unendlichen im Endlichen dar.

Aus dem innigen Gefühl der Einheit von Religion und Kunst war ja das erste romantische Büchlein: Wackenroders „Herzensergiefsungen eines kunstliebenden Klosterbruders" (1797) hervorgegangen. Freilich war sich Wackenroder dieser Einheit nicht klar bewufst: er wollte die „dunklen Gefühle, welche wie verhüllte Engel zu uns herniedersteigen",[5]) nicht zergliedern und verabscheute jedes System: „Wer ein System glaubt, hat die allgemeine Liebe aus seinem Herzen verdrängt!"[6]) So ist es

[1]) Fr. Schlegels Jugendschriften 2, 291.
[2]) Ebenda S. 294.
[3]) Ebenda S. 290.
[4]) Novalis 3, 110.
[5]) Wackenroder 1, 66.
[6]) Ebenda S. 50.

schwer zu entscheiden, ob das Grundgefühl der „Herzensergiefsungen“ ein religiöses oder ein künstlerisches ist. Der Klosterbruder lobt es, dafs die alten Maler die Kunst zur treuen Dienerin der Religion gemacht hätten; diese, meint er, war den Menschen jener Zeit das schöne Erklärungsbuch des Lebens.[1]) Wohl schätzt er die Gemälde nach der Gesinnung, die sich in ihnen ausspricht, aber doch nicht, wie Wölfflin meint,[2]) nach dem stofflichen Inhalt dieser Gesinnung, sondern nach der Intensität ihres tragenden Gefühls. Wackenroder glaubt, dafs Gott der „gotische Tempel so wohlgefällig sei als der Tempel des Griechen“.[3]) Nicht als spezifisch religiös oder künstlerisch ist das Grundgefühl der Herzensergiefsungen zu kennzeichnen, — Novalis' Ausdruck „absolute Empfindung“ scheint mir sein Wesen am besten zu charakterisieren. Dieses nun nimmt bald religiöses, bald künstlerisches Gewand an: Religion und Kunst sind Wackenroder zwei magische Hohlspiegel, die ihm alle Dinge sinnbildlich abspiegeln, durch deren Zauberbilder hindurch er den wahren Geist aller Dinge erkennen und verstehen lernt.[4]) Wenn er schliefslich den Genufs der edleren Kunstwerke dem Gebet vergleicht[5]) und meint, „dafs Gott wohl die ganze Welt auf ähnliche Art, wie wir ein Kunstwerk, ansehen möge,[6]) dann erkennen wir deutlich den Standpunkt der übrigen Romantiker vorbereitet, besonders den Schellings und Friedrich Schlegels.

Schon Schleiermacher hatte den göttlichen Genius der Menschheit als „universellsten Künstler“ bezeichnet[7]) und das Universum ein „ewiges Kunstwerk“[8]) genannt. Für Schelling war es mehr als ein Vergleich, wenn er die Natur „ein Gedicht, das in geheimer wunderbarer Schrift verschlossen liegt“, nannte,[9]) wenn er die objektive Welt als noch bewufstlose Poesie

---

[1]) Wackenroder 1, 108.

[2]) H. Wölfflin, Die Herzensergiefsungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Studien zur Literaturgeschichte, Mich. Bernays gewidmet. Leipzig 1893. S. 71. Vgl. auch H. Stöcker, Zur Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts von Winkelmann bis Wackenroder. Palästra 26. Berlin 1904. S. 88.

[3]) Wackenroder 1, 47.

[4]) Wackenroder 1, 119.

[5]) Ebenda S. 80.

[6]) Ebenda S. 69.

[7]) „Reden“ S. 95.

[8]) Ebenda S. 99.

[9]) Schellings Werke I, 3, 628.

des Geistes begriff,[1]) im Kunstwerk selbst aber die Unendlichkeit unmittelbar wiedergespiegelt sah. Das Kunstprodukt ist ihm ein endlich dargestelltes Unendliches und als solches die Einheit von Subjekt und Objekt, Bewufstem und Unbewufstem. Nur das künstlerische Genie, das „instinktmäfsig gleichsam eine Unendlichkeit darstellt",[2]) dringt vermöge der „freiwilligen Gunst einer höheren Natur",[3]) die es als „eine dunkle unbekannte Gewalt"[4]) empfindet, zur Entschleierung des höchsten absolut Realen vor. Also ist die Kunst die „einzige und ewige Offenbarung, die es gibt"[5]) und die Religion kann daher nur in ihr zu „wahrhaft objektiver Erscheinung" gebracht werden.[6]) Die Kunst ist daher auch erst die rechte Krönung der Philosophie. Diese in der Einseitigkeit des subjektiven Bewufstseins befangen, bleibt dem Absoluten immer fern. Erst die Kunst öffnet dem Philosophen das Allerheiligste. Sie ist „das einzige wahre und ewige Organon zugleich und Dokument der Philosophie".[7])

Ähnliches hatte Friedrich Schlegel schon in seiner 48. Idee ausgesprochen: „Wo die Philosophie aufhört, mufs die Poesie anfangen".[8]) Schon vor dem Erscheinen der Schellingschen Kunstphilosophie verkündet er im Gespräch über die Poesie durch Lotharios Mund: „Alle heiligen Spiele der Kunst sind nur ferne Nachbildungen von dem unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich selbst bildenden Kunstwerk".[9]) Wilhelm Schlegel übernahm die Schellingschen Definitionen mit unwesentlichen Änderungen in seine Berliner Vorlesungen, Novalis aber

---

[1]) Schellings Werke I, 3, 349.

[2]) Ebenda S. 619. Der Vergleich der Tätigkeit des Künstlers mit der Schöpfertätigkeit Gottes hat — wie Walzel nachweist — eine bis ins 16. Jahrhundert zurückreichende Vorgeschichte. Seit Shaftesbury wird der Vergleich besonders häufig (Herder, Goethe) an die Gestalt des Halbgottes Prometheus angeknüpft (Walzel, Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe. Leipzig 1910). Die Romantiker liebten es, den Künstler weniger als Gott selbst als als Medium der göttlichen Schöpferkraft darzustellen. Der Künstler gilt ihnen nicht mehr eigentlich als Ebenbild des göttlichen Schöpfers, vielmehr als passives Werkzeug, als Sprachrohr des Absoluten.

[3]) Schellings Werke I, 3, 615.

[4]) Ebenda 3, 616.

[5]) Ebenda 3, 618.

[6]) Ebenda I, 5, 352.

[7]) Ebenda 3, 627.

[8]) Fr. Schlegels Jugendschriften 2, 294.

[9]) Ebenda S. 364.

hatte im „Blütenstaub“ Schellings Metaphysik der Kunst in einem kurzen Fragment vorweggenommen: „Der Dichter ist wahrhaft sinnberaubt, dafür kommt alles in ihm vor. Er stellt im eigentlichsten Sinn Subjekt-Objekt vor — Gemüt und Welt. Daher die Unendlichkeit eines guten Gedichts, die Ewigkeit . . .“ [1]) Jeder Künstler war demnach Träger und Mittler [2]) der religiösen Offenbarung, jeder Dichter notwendig ein Priester. [3])

Auch Schleiermacher hatte die Verwandtschaft von Kunst und Religion geahnt und sie zwei befreundete Wesen genannt, aber er wollte doch die Kunst in den unmittelbaren Dienst der Religion gestellt wissen. [4]) Dafs in seinem System die Identität von Kunst und Religion schon latent begründet war, erkannte er selbst nicht, aber die romantischen Genossen mufsten gerade in seiner Schilderung des Mittlers und Priesters [5]) das Bild wiedererkennen, das sie sich selbst vom wahren Künstler machten. Auch Schleiermachers künstlerische Religionsbegeisterung quoll ja aus dem gleichen Grunde wie Wackenroders religiöse Kunstbegeisterung: aus der reinen Quelle absoluten Gefühls. Auch für Schleiermacher sind Worte und Bilder nur ein unzureichender Ausdruck des religiösen Gefühls, den unmittelbarsten findet dieses für ihn in der reinsten Gefühlskunst, der Musik: Da „wird ausgehaucht, was die bestimmte Rede nicht mehr fassen kann“. [6]) Auch die Stimmung der Herzensergiefsungen war in einer Verherrlichung der Musik ausgeklungen, die sich dann in den „Phantasien über die Kunst“ bis zur religiösen Begeisterung steigerte. Dort schrieb Tieck ganz im Sinne seines Freundes Wackenroder: „Die Tonkunst ist gewifs das letzte Geheimnis des Glaubens, die Mystik, die durchaus geoffenbarte Religion“. [7])

[1]) Novalis 2, 299. Vgl. auch: „Die Poesie ist der Held der Philosophie. Die Philosophie erhebt die Poesie zum Grundsatz. Sie lehrt uns den Wert der Poesie kennen. Philosophie ist die Theorie der Poesie. Sie zeigt uns, was die Poesie sei; dafs sie eins und alles sei“. 2, 301.

[2]) Fr. Schlegels Jugendschriften 2, 294.

[3]) Novalis 2, 126.

[4]) „Reden“ S. 173.

[5]) Ebenda S. 9—10; 67.

[6]) Ebenda S. 185.

[7]) Wackenroder 1, 302.

Religion und Liebe.

Mit der Gleichsetzung von Religion und Kunst hatten die Romantiker nur die Konsequenz aus Schleiermachers Gefühlstheorie gezogen. Kehrt doch noch in der zweiten Auflage der „Reden“ Novalis' kühner Satz: „Alle absolute Empfindung ist religiös“ [1]) in der radikalen Formulierung: „Es gibt keine Empfindung, die nicht fromm wäre“ [2]) wieder. Es war nur eine weitere selbstverständliche Folge dieser Empfindungsweise, dafs neben der Kunst zum zweiten Faktor der romantischen Religion die Liebe erhoben wurde. [3])

Sehnsucht und Liebe zum Unendlichen, zu Gott, ist das allgemeine Charakteristikum der romantischen Religion. Dem romantisch monistischen Fühlen konnte diese Liebe nicht wesensverschieden von der des Mannes zum Weibe erscheinen. Wie den Mystikern aller Zeiten, insbesondere den von den Romantikern so innig verehrten christlichen Mystikern des Mittelalters, verschmilzt auch ihnen irdische und himmlische Liebe. Wie zur Zeit der Kreuzzüge und des Minnesangs zieht die Jungfrau Maria wieder als Königin der Minne in die Herzen ein, dem sehnsuchtzerquälten und disharmonischen Wesen des modernen Romantikers ein Symbol schuldloser Reinheit — und der Erlösung durch die Liebe. Uhland in seinem Jugendaufsatz „Über das Romantische“ hat der romantischen Liebe ebenso schöne wie treffende Worte gewidmet: „Der Geist der romantischen Liebe (Minne) ist dieser: Durch die Bande der Natur und des Charakters an das Weib gezogen, glaubt der Mann in der himmlischen Gestalt seinen Himmel zu finden; des Weibes kindliche Einfalt ist ihm die Kindheit einer höhern Welt. Er legt hinter die schöne Hülle das Ziel von all seinem Sehnen, seine ganze Unendlichkeit. Daher die Anbetung, mit der er vor der Geliebten kniet. Ihr Rosenantlitz erscheint ihm in Verklärung, aus ihren Augen leuchtet ihm der Himmel mächtig hervor“. [4])

---

[1]) Novalis 3, 34.

[2]) „Reden“ S. 57.

[3]) Zum Nachstehenden vgl. auch die später folgende Darstellung des Wernerschen Liebesbegriffes in seinem Verhältnis zu den Anschauungen der Romantiker.

[4]) Uhlands Werke, herausg. von Fränkel, 2, 349.

Schleiermacher selbst hatte die Vereinigung von Individuum und Universum als eine „bräutliche Umarmung“ bezeichnet (s. oben S. 52) und auch in der Liebe zwischen den Geschlechtern Religion gefunden; „in dem geliebten Wesen“, meint er, „finden wir die Menschheit und in ihr die Welt“: „Den umfängt jeder am heifsesten, in dem die Welt sich am klarsten und reinsten [ihm] abspiegelt“.[1]) Und Friedrich Schlegel schreibt in seinem an Dorothea gerichteten „Brief über die Philosophie“: „Ich weifs nicht, ob ich das Universum von ganzer Seele anbeten könnte, wenn ich nie ein Weib geliebt hätte“ und: „Liebst du wohl, wenn du nicht die Welt in dem Geliebten findest?“[2]) Die Helden seines Romans, Julius und Lucinde, sind sich buchstäblich „einer dem andern das Universum“.[3]) Auch Novalis sieht in der Geliebten „die Abbreviatur des Universums“.[4])

Die Liebe wurde von den Romantikern zum erklärenden Weltprinzip überhaupt erhoben. Sie ist auch das treibende Element in der Kunst, ist überall der Urstoff, das „höchste Reale“.[5]) Das pantheistische Sein Gottes in der Welt gilt Friedrich Schlegel als eine Tat seiner ursprünglichen Liebe.[6]) In aller irdischen Liebe sieht Novalis nur einen Ausflufs der unendlichen, im liebenden Menschen einen „Brennpunkt der unermefslichen Zeugungskraft“.[7]) In der Liebe versinkt das Individuum in süfser Angst in den Schofs der Unendlichkeit.[8]) Hyazinth findet in Rosenblütchens Liebe die Erfüllung seines Wahrheitsuchens und Heinrich von Ofterdingen fragt: „Was ist die Religion, als ein unendliches Einverständnis, eine ewige Vereinigung liebender Herzen?“[9]) Seine Geliebte ist ihm „die göttliche Herrlichkeit, das ewige Leben in der lieblichsten Hülle“.[10]) Novalis selbst hatte seine Geliebte zur Gottheit gemacht:[11]) „Ich habe zu Söfchen Religion — nicht

---

[1]) „Reden“ S. 94.
[2]) Fr. Schlegels Jugendschriften 2, 324.
[3]) Fr. Schlegels „Lucinde“. Reclamscher Neudruck S. 77.
[4]) Novalis 2, 146.
[5]) Ebenda S. 285.
[6]) Marie Jochimi-Dege, Die Weltanschauung der Romantik S. 41.
[7]) Novalis 4, 36.
[8]) Ebenda.
[9]) Ebenda 4, 176.
[10]) Ebenda.
[11]) Ebenda 2, 294.

Liebe".[1]) Die tote Braut verschmolz ihm mit dem Bilde der heiligen Jungfrau:

Ich sehe dich in tausend Bildern,
Maria, lieblich ausgedrückt,
Doch keins von allen kann dich schildern,
Wie meine Seele dich erblickt.
Ich weifs nur, dafs der Welt Getümmel
Seitdem mir wie ein Traum verweht,
Und ein unnennbar süfser Himmel
Mir ewig im Gemüte steht.

Die Bedeutung der Mythologie[2]) für die romantische Religion.

Die Saat Schleiermachers war bei den Romantikern nicht auf unvorbereiteten Boden gefallen. Novalis — ebenso wie Schleiermacher — in der pietistischen Atmosphäre des Herrnhutertums aufgewachsen, hatte sich dessen tiefe religiöse Innerlichkeit bewahrt und sich zumal seit dem Tode seiner Braut immer mehr religiösen und mystischen Träumereien hingegeben. Er begrüfste Schleiermacher als den „Herzschlag der neuen Zeit",[3]) deren Kommen er in seinem romantischen Zukunftstraum „Die Christenheit oder Europa" verkündete: Es wird „eine neue goldne Zeit mit dunkeln, unendlichen Augen, eine prophetische, wundertätige und wundenheilende, tröstende und ewiges Leben entzündende Zeit sein".[4])

In Friedrich Schlegels Denken kann man deutlich verfolgen, wie der Begriff der Religion allmählich an die Stelle derer von Kunst und Bildung tritt. Schon kurz vor dem Erscheinen von Schleiermachers Buch schreibt er an Novalis: „Ich denke eine neue Religion zu stiften oder vielmehr sie verkündigen zu helfen, denn kommen und siegen wird sie auch ohne mich".[5]) Schleiermachers Buch wurde dann ein neues,

---

[1]) Novalis 3, 181.

[2]) Vieles, was wir unter Symbolik verstehen würden, begriffen die Romantiker bezeichnenderweise mit in ihren Mythologiebegriff ein, woher sich der schnelle Übergang von zunächst rein symbolischen Gefühlsumschreibungen zur Realisierung der Symbole in Mythologie und bald auch in positiver Religion erklärt. Es lag also für das Ziel dieser Darstellung kein Grund vor, die beiden genannten Begriffe zu trennen.

[3]) Novalis 2, 40.

[4]) Ebenda S. 39.

[5]) 2. Dezember 1789. Novalis' Briefwechsel, herausg. von Raich, S. 84.

mächtiges religiöses „Incitament“ [1]) für den ganzen romantischen Kreis. Als auch er am Schlusse des Buches „neue Bildungen der Religion“ prophezeit hatte,[2]) da wurde es Friedrich, wie er an seinen Bruder schrieb, mit der Religion „der bitterste Ernst, dafs es an der Zeit sei, eine zu stiften“.[3])

Zunächst legte er seine religiösen Anschauungen in den „Ideen“ nieder. Inwiefern diese Schleiermachers Religionsbegriff weiter zu entwickeln suchen, sahen wir schon (s. oben S. 54 f.). Haym meint, der Unterschied zwischen den „Reden“ und den parallelen Äufserungen Schlegels sei der, dafs jene die Bildung religiös, diese die Religion gebildet machen wollen.[4]) Vielleicht liegt der Unterschied doch tiefer und ist in der seelischen Verschiedenheit des abstrakten Religionsphilosophen und der romantischen Künstler zu suchen. Jener liefs sich an dem reinen gestaltlosen Gefühl genügen, diese drängt es nach sinnlicher Gestaltung und Erfassung. In diesem Bestreben hatten sie schon Kunst und Liebe der Religion gleichgesetzt, waren in Novalis' Poesie die christlichen Symbole gelegentlich zur objektiven Realität geworden. Gerade hiervor aber hatte Schleiermacher entschieden gewarnt, hier hatte er die Gefahr gefühlt, „in [Mystizismus und] leere Mythologie zurückzusinken“.[5]) Friedrich Schlegel war anderer Meinung. Er glaubte gerade durch die Bildung einer neuen Mythologie der „neuen Religion“ am besten dienen zu können.

Seine „Rede über die Mythologie“ (1800) stellt sich als eine Weiterbildung und Gestaltung seiner romantischen Universalreligion dar. Wohl begegnet uns in der „Rede“ nirgends das Wort Religion, aber wir sind berechtigt, diese unter der Hülle der poetischen Mythologie zu suchen; schon in den Ideen hatte Friedrich Schlegel ja die Poesie und Mythologie als die Ausdrucksform der Religion hingestellt: „Wer Religion hat, wird Poesie reden“ [6]) und: „In der Welt der Sprache — erscheint die Religion notwendig als Mythologie“.[7]) Auch in der

[1]) Fr. Schlegels Jugendschriften 2, 313.

[2]) „Reden“ S. 291.

[3]) 7. Mai 1799, Fr. Schlegels Briefe an seinen Bruder, herausg. von Walzel, S. 421.

[4]) Haym a. a. O. S. 482.

[5]) „Reden“ S. 58, 2. Aufl. S. 59.

[6]) Fr. Schlegels Jugendschriften 2, 292.

[7]) Ebenda.

„Rede“ bezeichnet er den Widerschein der Gottheit im Menschen als die eigentliche Seele aller Poesie.[1])

Die Antwort, die Friedrich Schlegel hier für seine Frage: „Soll das höchste und heilige immer namenlos und formlos bleiben?“[2]) in der Forderung einer neuen Mythologie gab, bedeutete eine schwerwiegende, gefahrvolle Entscheidung für die Entwicklung der Romantik. Das unbestimmte romantische Sehnsuchtsgefühl sollte nicht mehr frei in der Unendlichkeit schweben, es sollte sich zum Ausdruck der festen Formen einer Mythologie bedienen. Die grofse fragende Sehnsucht der Romantiker sollte hier eine sinnlich faſsbare, wenn auch zunächst nur symbolische Antwort erhalten: „Was sonst das Bewufstsein ewig flieht, ist hier dennoch sinnlich geistig zu schauen und festgehalten, wie die Seele in dem umgebenden Leibe“.[3]) Die Umschreibung, die der junge Uhland später vom Wesen der Romantik gab, ist für die Auffassung der Romantiker (besonders Friedrich Schlegels und Zacharias Werners) vom Wert und Wesen der Mythologie höchst bezeichnend: „Die reellen Seelenkräfte langen mit unendlicher Sehnsucht in die unendliche Ferne. Der Geist des Menschen aber, wohl fühlend, daſs er nie das Unendliche in voller Klarheit in sich auffassen wird, und müde des unbestimmt schweifenden Verlangens, knüpft bald seine Sehnsucht an irdische Bilder, in denen ihm doch ein Blick des Überirdischen aufzudämmern scheint; mit liebender Andacht wird er solche Bilder umfassen, ihren geheimsten Mahnungen lauschen, wie Maria den Gott in Kindesgestalt am Busen wiege“.[4])

Das Verlangen nach einem positiven Halt, nach Ruhe, — die Ermattung im Kampfe um die Lösung der letzten Rätsel kündigt sich an.[5]) Vorläufig will Friedrich Schlegel noch die mythologischen Elemente aller Völker und Zeiten für die neue Bildung verwandt wissen: die antike Mythologie, Spinoza, Dante, „die Schätze des Orient“ und die „dynamischen Paradoxien der modernen Physik“. Bald aber sollte er den Plan einer neu-

---

[1]) Fr. Schlegels Jugendschriften 2, 361.

[2]) Ebenda S. 357 f.

[3]) Ebenda S. 361.

[4]) Uhlands Werke 2, 347.

[5]) Haym a. a. O. S. 692 nennt die Rede über die Mythologie „das ästhetische Vorspiel zu Friedrichs späterem religiösen Umsprung in den Katholizismus“.

religiösen Mythologie aufgeben und zurückgreifen zu der vor-
handenen des Katholizismus. Schon 1803 ist er der Meinung
dafs sich dieser den künstlerischen Glanz und Reiz, die poetische
Mannigfaltigkeit und Schönheit der griechischen Mythologie zu
eigen gemacht habe.[1]) Ein Jahr später erklärt er in seiner
Lessing-Anthologie, dafs der Katholizismus mit der antiken
mythologischen Dichtung „die Form der Allegorie und den
frommen Glauben" gemein habe. Schon gilt ihm der Pro-
testantismus als negative, der Katholizismus als positive, als
poetische Religion.[2]) 1806 endlich notiert er: „Ohne Religion
zu leben, ist so traurig als unglücklich. — Die katholische ist
die einzige, die man ergreifen kann"[3]) und „Die katholische
Kirche ist die allein seligmachende".[4]) Wie eng seine Wendung
zum Katholizismus mit seinen früheren pantheistisch-mytho-
logischen Spekulationen zusammenhängt, enthüllt er jetzt selbst:
„Der Pantheismus ist für unser Zeitalter hier und da der Ein-
gang zur Wahrheit geworden, wird er aber nicht poetisch
sondern szientifisch genommen und mechanisch, so führt er zur
falschen Naturphilosophie und Astrologie. — Wird er aber
poetisch genommen (wie in Novalis' und meinen Ideen), so führt
er 1. zur Religion der Religionen, alles ohne Ausnahme, 2. bei
weiterem Forschen zum Unterscheiden der wahren und der
schlechten Religionen und dadurch endlich zur katholischen".[5])
Schleiermachers Befürchtung sollte sich sehr bald an ihm be-
stätigen: Die mythologischen Symbole wurden ihm zur dog-
matischen Realität; er sank zurück „in Mystizismus und leere
Mythologie". Im Jahre 1808 traten er und Dorothea offiziell
zur katholischen Kirche über.

Der Weg Friedrich Schlegels vom Pantheismus über dessen
poetisch mythologische Versinnbildlichung zur positiven Religion
ist ein von seinen Zeitgenossen viel beschrittener. Acht Jahre
früher war Friedrich Stolberg schon einen ähnlichen Weg ge-
gangen, und Zacharias Werners Entwicklung zeigt später genau

---

[1]) Walzel, Deutsche Romantik S. 70.

[2]) Lessings Geist aus seinen Schriften, 2. unveränderte Aufl., Leipzig
1810, 3, 95 f.

[3]) Fr. Schlegels philosophische Vorlesungen aus den Jahren 1804—1806
herausg. von Windischmann, Bonn 1836—1837, 2, 444.

[4]) Ebenda S. 450.

[5]) Ebenda S. 445.

denselben Verlauf. Auch Schelling, der schon am Schlusse seines „System des transzendentalen Idealismus“ (1800) — unabhängig von Schlegel — eine neue Mythologie prophezeit und in ihr das Mittelglied gesehen hatte, über das die Philosophie zur Poesie zurückkehren werde,[1]) lenkte selbst in seinen letzten Schriften über diese in die Bahnen der positiven Religion ein: Die Entwicklung der Mythologie wird ihm zur Geschichte Gottes im menschlichen Bewufstsein, zur Theogonie. Die Zukunftskirche dachte er sich als Johanneskirche: als eine Vereinigung des petrinisch-katholischen und des paulinisch-protestantischen Prinzips.[2])

Der Gedanke einer modernen Mythologie war nicht durchaus neu. Schon Herder hatte in seinen „Fragmenten über die neuere deutsche Litteratur“ von dem neueren Gebrauch der Mythologie gehandelt und in der Abhandlung über die Epopee die Ergebnisse der neueren Naturwissenschaft zur Bildung einer neuen Mythologie empfohlen. Auch Goethe und Schiller hatten der Mythologie in ihrem Schaffen einen bedeutsamen Platz eingeräumt (s. oben S. 19), aber doch nur aus ästhetischen Beweggründen. Zwar lag Schillers Auffassung der Mythologie in seiner ersten von Shaftesbury abhängigen „theosophischen“ Periode — wie noch „Die Künstler“ zeigen — ein entschieden pantheistisches Naturgefühl zugrunde, aber in der Zeit seines kantischen Idealismus benutzte er die Mythologie nur noch zur ästhetischen Verkörperung seiner sittlichen Ideen. Auch Goethe hatte in der Iphigenie sein Humanitätsideal in antik-mythologischem Gewande dargestellt; auch er pflegte die griechische Mythologie nur zu ästhetischen Zwecken zu verwenden, aber in seinem eigenen pantheistischen Empfinden sprudelte noch die schöpferische Urquelle aller Mythologie:[3]) Aus seiner innigen Naturanschauung heraus erstand ihm in seiner Lyrik eine eigene Naturmythologie als Verkörperung seines religiösen Naturpantheismus.

Hier liegen auch wieder die Berührungspunkte Goethes mit den Romantikern. Auch ihre Sehnsucht nach einer neuen Mythologie entsprang nicht so sehr rein ästhetischem als religiösem

---

[1]) Schellings Werke I, 3, 629.

[2]) Pünjer, Geschichte der christlichen Religionsphilosophie 2, 115.

[3]) F. Strich, Die Mythologie in der deutschen Literatur, Halle 1910, 1, 326.

Empfinden. Hätten sie es vermocht, die antike Mythologie aus sich selbst seelisch noch einmal zu erschaffen, so hätte das ihrem religiösen Ausdrucksbedürfnis genügt. Aber nur einem unter ihnen — einem „Seitentrieb“ —, nur Friedrich Hölderlin gelang dies. Er vermittelt so ästhetisch den Übergang zur Romantik, ist aber seinem innersten Empfinden nach vollkommen Romantiker. Es ist die Religion des jungen Schleiermacher, die sein Hyperion predigt: „Eines zu sein mit allem, das ist Leben der Gottheit, das ist der Himmel des Menschen“.[1]) Mit seinem Naturpantheismus durchdrang er die Gestalten der griechischen Mythologie und schuf sich in ihr ein seinem religiösen Fühlen adaequates Ausdrucksmittel. „Seine poetischen Gebete an die Sonne, an die Erde, an den ‘Vater Äther’ sind die Gebete eines Gläubigen“.[2]) Mit Heftigkeit wendet er sich in dem Gedichte „Die scheinheiligen Dichter“ gegen die blofs ästhetische Verwertung der alten Mythologie, und sein Empedokles verkündet in einer anderen Bergpredigt vom Ätna herab das neue Evangelium seiner Naturreligion: Wenn die Menschheit gelernt haben wird, an Stelle der „toten Götter“ die lebendigen Naturkräfte anzubeten, dann werden sie wiederkehren als Genien der Natur „die langentbehrten, die lebendigen, die guten Götter“.[3])

Die übrigen Romantiker konnten den abgenutzten Motiven der griechischen Mythologie keine neuen seelischen Werte mehr abgewinnen. Friedrich Schlegel voran, versuchten sie, sich eine eigene romantische Mythologie zu schaffen, was schliefslich zu einer romantischen Neubeseelung der katholischen Mythologie führte, deren mystisches Dämmern ihrem ebenso sinnlichen wie spiritualistischen Empfinden allerdings näher stand als die plastische Klarheit des Griechentums. Aber Novalis blieb der einzige, dem es wirklich gelang, die katholische Mythologie — so wie Hölderlin die griechische — mit seinem persönlichen Fühlen organisch zu durchdringen, ohne doch mit der alten Form auch ihren positiven Inhalt anzunehmen. Sein „gereinigter“ Katholizismus, den er in der „Christenheit oder Europa“ verkündete, war, wie oben S. 54 f. schon dargelegt, weit verschieden vom alten römisch-katholischen Glauben, dessen zufällige

---

[1]) Hölderlins Werke, herausg. von W. Böhm, Jena 1909—1911, 1, 7.
[2]) G. Brandes, Die romantische Schule in Deutschland. Leipzig 1900. S. 53.
[3]) Hölderlins Werke 3, 78.

Form er schon für „so gut wie vernichtet“ hielt: „Das alte Papsttum liegt im Grabe, und Rom ist zum zweitenmal eine Ruine geworden“.[1]) Tragisch dagegen erscheint das Schicksal Friedrich Schlegels, der am Kampfe um die neue Religion verzagte, die Waffen streckte „wie ein Soldat, der dem Feinde, dem er sich ergeben hat, schwören mufs, nie wieder ein Schwert für sein Vaterland zu ziehen“,[2]) und sich der alten alleinseligmachenden Kirche ergab.

Für die übrigen romantischen Freunde hatte der Katholizismus mehr oder weniger nur ästhetischen Wert. So für A. W. Schlegel, der schon weit früher und bestimmter als sein Bruder in einer ästhetischen Modeanwandlung auf den Wert der katholischen Mythologie aufmerksam gemacht hatte. Im „Bund der Kirche mit den Künsten“ hatte er den Musen deren Pflege empfohlen und in den Gemäldegesprächen (1798) den Malern die Bevorzugung der katholischen Mythologie vor der griechischen angeraten.[3]) Er selbst hatte sich — durch Wackenroder angeregt — in den „Gemäldesonetten“ in der poetischen Verherrlichung von Heiligenbildern versucht. Doch hatte der Katholizismus für ihn nie mehr Wert als den einer „schönen freien Dichtung“,[4]) wie er auch später seine Vorliebe für diesen mit dem bekannten charakteristischen Ausdruck als „prédilection d'artiste“ bezeichnet hat. Vergeblich, wie später zu zeigen sein wird, versuchte auch Tieck zeitweilig die Formen der katholischen Mythologie seinem religiösen Innenleben anzupassen. Er mufste an ihr immer das Ästhetische mit dem Religiösen verwechseln; denn wie bei Goethe, so war auch bei ihm das eigentlich religiöse Empfinden zu sehr im Naturgefühl gegründet, und wie bei jenem schuf sich dieses auch hier seinen eigenen Ausdruck, seine eigene „Mythologie“, so dafs jede festgeformte, von aufsen angenommene, nur noch als ästhetische Beigabe Platz finden konnte.

---

[1]) Novalis 2, 44.

[2]) Ricarda Huch, Blütezeit der Romantik[4] S. 362.

[3]) A. W. Schlegels Werke 9, 99 f. Später, als er in einer französischen Zeitschrift seiner katholisierenden Dichtungen wegen als „à moitié catholique“ bezeichnet wurde, verwahrte er sich dagegen; speziell sein „Bund der Kirche mit den Künsten“ sei „nichts anderes als ein Überblick der neueren Kunstgeschichte seit dem Mittelalter in einer allegorischen Einkleidung“. Vgl. ebenda 8, 225.

[4]) Ebenda 9, 93.

Lebenslauf.

Ich, Wolfgang Liepe, wurde am 27. August 1888 als Sohn des verstorbenen Pfarrers Carl Liepe und seiner Ehefrau Emma, geb. Rauh, zu Schulzendorf (Provinz Brandenburg) geboren, bin evangelischer Konfession und preufsischer Staatsangehöriger.

Michaelis 1897 trat ich in die Sexta des Victoria-Gymnasiums zu Potsdam ein, das ich Michaelis 1906 mit dem Reifezeugnis verliefs. Ich studierte dann Germanistik, Philosophie und Französisch von Michaelis 1906 bis Michaelis 1909 in Berlin, die nächsten beiden Semester in Paris, hierauf wieder ein Semester in Berlin. Von Ostern 1911 bis Michaelis 1913 studierte ich in Halle. Die mündliche Doktorprüfung bestand ich am 5. Mai 1913.

In Berlin nahm ich teil an den Vorlesungen, Seminaren und Übungen der Herren Professoren und Dozenten: Dessoir, Herrmann, R. M. Meyer, Morff, Riehl, Rödiger, Roethe, E. Schmidt (†), Wölfflin; in Paris: Andler, Bédier, Brunot, Lanson, Lichtenberger, Thomas, Vendryès; in Halle: Jahn, Menzer, Saran, Strauch, Suchier, Voretzsch.